EXCLU DU PRET

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

780

INSTITUT FRANÇAIS
LIBRARY

J. & E. BUMPUS, LTD 350, OXFORD STREET

780

780

RICHARD WAGNER

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Le Poème et la Légende des Nibelungen, 1891, 1 vol. in-8 (Hachette) [épuisé] . . . . . 7 fr. 50

Histoire de la Langue allemandê, 1895, 1 v. in-8(Laisney) 7 fr. 50

La Philosophie de Nietzsche, 1898, 1 vol. in-12, de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, 3e édition (Alcan) 2 fr. 50

ML
410
.W13
L69
780

RICHARD WAGNER

1898

POÈTE ET PENSEUR

780

PAR

HENRI LICHTENBERGER

Professeur-Adjoint à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy

DEUXIÈME ÉDITION REVUE

BIBLIOTHÈQUE

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1898

Tous droits réservés.

8015

INTRODUCTION

L'œuvre de Richard Wagner n'intéresse pas seulement l'histoire de la musique, mais, d'une façon générale, l'histoire de l'art et de la civilisation en Allemagne. Wagner, en effet, a créé une forme d'art nouvelle, le drame musical. Il a, dans des ouvrages de critique qui constituent un document infiniment précieux pour l'esthétique de la musique, formulé en théories abstraites les lois de son drame et de l'art en général. Il a enfin, comme tous les grands artistes, médité sur l'éternel problème du sens de la vie et nous a communiqué ses idées sur la destinée humaine soit sous une forme symbolique dans ses drames, soit aussi sous une forme abstraite dans ses écrits théoriques. Il est, en un mot, non seulement un musicien dont on ne conteste plus guère aujourd'hui le génie, mais encore un dramaturge, un esthéticien, un penseur. C'est à ce triple point de vue que nous nous proposons de l'étudier ici.

Quelques mots d'abord sur l'œuvre dramatique de Wagner.

Le problème de l'union du drame et de la musique a presque toujours été posé, avant Wagner, par des musiciens qui l'ont résolu à leur point de vue, les uns faisant la part plus belle au drame, s'efforçant de modeler le plus exactement possible la musique sur le poème qu'elle devait traduire, de créer une déclamation lyrique aussi sincère,

aussi exacte que possible, les autres affirmant au contraire le droit et la nécessité pour la musique de suivre ses lois propres, de rester toujours musique, et proclamant avec Mozart que « dans un opéra il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. » Presque jamais, au contraire, on n'a posé la question au point de vue du dramaturge et cherché à déterminer d'une façon précise ce que doit être un drame destiné à être mis en musique. Dans l'association du musicien et du poète, le personnage principal était en général le musicien ; le poète, personnage subalterne, s'acquittait de sa tâche empiriquement, cherchant à satisfaire de son mieux le musicien, et ne réussissant trop souvent qu'à le gêner, se conformant pour le choix des sujets et la manière de les traiter à des traditions établies, sans se préoccuper de soumettre ces traditions elles-mêmes à une critique rigoureuse. Or l'un des côtés les plus originaux de la réforme de Wagner c'est précisément que, réunissant en sa personne le poète et le musicien, il a posé la question de l'union du drame et de la musique au double point de vue du dramaturge et du compositeur et donné le premier une théorie détaillée et précise de ce que doit être un drame « conçu dans l'esprit de la musique ».

Pour établir la formule du drame musical, Wagner se base sur une étude attentive des ressources expressives propres à la poésie d'une part, à la musique de l'autre. Le but de toute poésie, dit-il en substance, et en particulier du drame, c'est toujours, en somme, de peindre l'âme humaine, ou, selon l'expression de Wagner, « l'homme intérieur », ses sentiments, ses émotions, et d'exciter ainsi dans l'âme du spectateur une émotion correspondante. Seulement, cette transmission de l'émotion n'a pas lieu directement ; elle se fait par le véhicule de la parole, donc

par l'intermédiaire de la raison. Les émotions des personnages du drame se transforment en paroles qui, perçues par les spectateurs, se transforment de nouveau en émotions. Or entre l'émotion initiale et la parole qui en est le signe, il n'y a pas de lien nécessaire et naturel : la parole peut bien indiquer les causes d'une émotion, d'un plaisir, d'une douleur, ou en analyser les effets, ou encore préciser les circonstances dans lesquelles cette émotion s'est produite ; mais elle est impuissante à exprimer, à rendre sensibles l'émotion, la douleur, le plaisir *en eux-mêmes*. La poésie ne transmet donc pas directement l'émotion initiale dans l'âme de l'auditeur ; elle ne fait que *suggérer* une émotion analogue, grâce à la parole qui agit sur la raison et, de là, sur l'imagination. — Qu'est-ce, d'autre part, que la musique ? A cette question il n'est pas de réponse certaine ; le sens de la musique est un mystère inaccessible à la raison, et il serait parfaitement vain de vouloir démontrer qu'elle exprime quelque chose à qui prétendrait le contraire. Presque tout le monde a pourtant le sentiment confus qu'il existe un lien étroit entre le monde des émotions et celui des sons, que la musique est capable d'éveiller en nous, par l'action directe des sens, des émotions très puissantes encore que très vagues. Wagner conclut de ce fait que la musique est précisément cette expression *adéquate* et *immédiate* de l'émotion, que la parole est impuissante à trouver. La poésie part du cœur et, par l'intermédiaire de la raison et de l'imagination, parle au cœur ; la musique, elle, part du cœur et parle au cœur directement, sans autre intermédiaire que le sens de l'ouïe. Chacun de ces deux arts trouve donc dans l'autre son complément naturel. Le pur sentiment que la parole ne peut plus exprimer, tend à s'épancher au dehors à l'aide de la musique dont le langage pénétrant est merveilleuse-

ment apte à dire nos joies et nos tristesses intimes. Mais la musique à son tour a besoin, pour préciser ce qu'elle veut dire, du secours de la parole ; réduite à ses propres ressources, elle ne peut nous faire sortir de la vague région de l'émotion élémentaire ; c'est une voix familière et expressive qui fait vibrer les fibres les plus intimes de notre cœur, mais sans rien dire à notre intelligence. Et c'est pourquoi Beethoven après avoir, dans ses huit premières symphonies, fait dire à la musique seule tout ce qu'elle pouvait exprimer, s'est avisé, par une inspiration de génie, d'associer, vers la fin de la IXe symphonie, la voix humaine à l'orchestre : il avait eu l'intuition prophétique que la musique ne pouvait accomplir ses plus hautes destinées qu'associée à la poésie.

On voit maintenant comment la parole et la musique pourront s'unir dans le drame lyrique. Le poète devra fournir le cadre extérieur de l'action : à lui seul appartient de poser les personnages du drame, de les situer dans le temps et dans l'espace, de préciser ce qu'ils sont, ce qu'ils font, ce qu'ils veulent. Le musicien alors nous dévoilera ce qui se passe au fond de leurs âmes, il nous fera participer à leur vie intérieure, vibrer à l'unisson de leurs joies ou de leurs douleurs. De l'alliance de la parole et de la musique naîtra ainsi l'image artistique de la vie la plus haute, la plus complète qui se puisse concevoir. « Mais, conclut Wagner, cette union ne peut être féconde que si la langue musicale vient s'allier aux éléments qui, dans le langage parlé, ont le plus d'affinités avec la musique ; le lieu précis où s'opère la liaison des deux arts, c'est le point où le langage parlé manifeste une tendance irrésistible à exprimer dans sa réalité effective et sensible une émotion. Or ce point est déterminé par la nature même des motifs qu'il s'agit de traiter, motifs dont le contenu

peut être plutôt *intellectuel* ou *émotionnel*. Un sujet qui ne donne prise qu'à l'intelligence, n'est aussi traduisible que dans le langage parlé ; plus il tend à s'imprégner d'émotion, et plus aussi il exige, pour être exprimé d'une manière adéquate, des moyens expressifs que seul le langage musical est en état de fournir. Ainsi se trouve déterminée par la force même des choses la nature des sujets qui s'offrent au poète-musicien : son domaine c'est *l'Éternel-Humain pur de tout élément conventionnel* (1). »

Il est aisé de voir que des drames construits d'après ces principes ne peuvent répondre que d'une manière très imparfaite aux exigences de notre esthétique du théâtre, et cela en vertu de leur définition même. Pour un Latin, en effet, l'élément fondamental de toute poésie et particulièrement de la poésie dramatique, c'est l'action, et la tâche essentielle du dramaturge consiste, par suite, non pas à exprimer une série d'émotions mais à imaginer une intrigue dont il détermine nettement les phases principales. Seulement il faut bien remarquer, d'autre part, que ce drame tout intérieur, tout émotionnel, tel que le définit Wagner n'est pas aussi insolite en Allemagne qu'il le serait en France. Il semble, en effet, qu'aux yeux des Allemands, race essentiellement idéaliste et plus portée au rêve qu'à l'action, la vie intérieure de l'homme, le monde des idées et des sentiments, offre plus d'intérêt que les manifestations extérieures de cette vie par des actes. Cette tendance se montre distinctement dans l'histoire de leur littérature. Il n'est pas douteux, par exemple, que l'élément lyrique et sentimental ne soit plus important dans la tragédie de Schiller et surtout dans celle de Gœthe que

(1) « *Das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.* » (*Ges. Schr. IV*, 318).

dans celle de Corneille, de Racine ou de Voltaire. L'intrigue, l'action visible qui se traduit par des évènements, tend à devenir chez eux l'accessoire, tandis que l'élément essentiel du drame c'est l'action invisible qui se joue au fond du cœur des personnages. Prenons pour exemple un des chefs-d'œuvre classiques du théâtre de Gœthe, *Iphigénie en Tauride* ; l'action extérieure se déroule largement, gravement, sans hâte et sans surprises, sans coups de théâtre et sans violents conflits de passions. Evidemment ce n'est pas sur la fable dramatique que compte le poète pour intéresser le public, et Schiller a pu dire d'*Iphigénie* sans trop d'injustice que « tout ce qui classe une œuvre dans la catégorie des poèmes dramatiques lui fait absolument défaut ». Ce qui importait surtout à Gœthe, c'était la peinture de l'homme intérieur : il voulait nous montrer dans sa pure beauté l'âme sereine et harmonieuse d'Iphigénie, cette vierge douce et fière, dont le cœur, ouvert à tous les plus nobles sentiments humains, trouve instinctivement la vraie solution des conflits que fait naître le drame, dont l'influence bienfaisante calme la fièvre d'Oreste en proie aux Furies, apaise la colère qui gronde dans l'âme blessée de Thoas et enseigne à ce barbare la douloureuse vertu du renoncement. C'était là le véritable sujet — tout intérieur celui-là — de sa pièce. — Simplifiez maintenant par l'imagination un drame de ce genre ; supprimez-y toute complication, je ne dis pas superflue, mais dont on puisse à la rigueur se passer ; réduisez l'intrigue à sa plus simple expression ; faites les caractères aussi généraux, aussi typiques que possible ; développez en même temps dans la plus large mesure l'action intérieure qui devient l'élément essentiel de la pièce, et vous aurez le drame musical tel que Wagner le conçoit. Dans *Tristan et Iseut* qu'on peut considérer comme un

exemplaire tout à fait caractéristique et en quelque sorte paradoxal de ce drame, une soixantaine de vers suffisent au poète pour décrire la situation et poser ses personnages ; après quoi l'action toute entière se déroule au fond de l'âme des deux héros du drame. Tristan et Iseut s'aiment d'un amour irrésistible, tout puissant, plus fort que la loi de l'honneur qui les sépare impérieusement ; et cet amour éteint en eux la soif de vivre, parce qu'il rend impossible pour eux la seule forme d'existence qui puisse convenir à de nobles âmes, la vie au grand jour, loyale, sans remords et sans honte. Toute la pièce raconte la longue agonie des deux amants qui ont bu le poison mortel du philtre d'amour, leur détachement progressif de la vie trompeuse et mauvaise, du jour brillant et menteur qui les sépare, leur aspiration toujours plus ardente vers la mort libératrice, vers la nuit bienfaisante qui verse l'apaisement suprême dans leur cœur meurtri par les souffrances de la vie, et qui les endort, unis pour toujours, dans la grande paix du néant. D'action extérieure il n'y en a presque plus : tout le second acte n'est qu'un immense duo entre les deux amants, tout le troisième est rempli par les plaintes de Tristan blessé qui craint de mourir sans avoir revu sa bien-aimée, et par les adieux à la vie d'Iseut qui meurt d'amour sur le cadavre de Tristan. Cette action extérieure, simplifiée à outrance, n'est plus en quelque sorte que le cadre artistement ouvré, d'ailleurs, dans lequel se déroule, avec une magnifique ampleur, ce drame intime d'amour et de mort où les vers du poète se marient harmonieusement avec la musique du compositeur. On peut contester évidemment qu'un drame comme *Tristan* soit à proprement parler une pièce de théâtre ; on peut regarder, par exemple, les œuvres de Wagner comme « des sublimes symphonies dramatiques qui donnent aux Allemands

l'illusion du théâtre. » (1) Il n'en reste pas moins certain que Wagner a donné au drame lyrique une forme originale, qui peut prêter à la critique, mais qui est bien conforme en tout cas au génie de la race germanique. Nous nous proposons d'étudier ici la genèse et les lois de ce genre nouveau, de voir comment Wagner est arrivé par une série de tâtonnements successifs à la formule définitive de son drame musical, de quels matériaux il s'est servi pour bâtir ses œuvres et par quels procédés il a édifié ces constructions à la fois si simples et si hardies dont nous admirons le charme tout puissant ou la grandeur cyclopéenne.

L'étude du drame wagnérien nous conduira tout naturellement à l'étude de la philosophie et de l'esthétique de Wagner.

D'abord le drame de Wagner est, à un haut degré, philosophique ou, pour mieux dire, symbolique. Et ce n'est pas là une loi arbitraire, édictée par le caprice subjectif de Wagner; c'est une conséquence logique de la nature même du drame musical tel que nous l'avons défini. Par cela même qu'il doit être conçu dans l'esprit de la musique et qu'il a pour ressorts principaux les sentiments éternels, élémentaires, communs à toute l'humanité, il doit aussi fatalement prendre un caractère de généralité philosophique. Comme le poète-musicien s'attache à mettre en scène plutôt l'homme que l'individu, plutôt le cas typique que le phénomène particulier, il se trouve amené à poser dans ses drames tout comme le philosophe dans ses méditations abstraites, ces grands problèmes qui ont de tout temps hanté l'âme humaine, le problème de l'amour, de la mort, du but de la vie, et à les résoudre suivant ses

(1) R. Rolland, *Hist. de l'Opéra en Europe*, Paris 1895, p. 19.

convictions du moment. On lui a souvent fait un grief de ses tendances symboliques et philosophiques ; on lui a reproché de mêler maladroitement la spéculation à la poésie, d'interrompre une action pathétique par de froides tirades abstraites empruntées aux doctrines de Feuerbach ou de Schopenhauer, de semer ses drames de longs discours métaphysiques qui fatiguent et ennuient l'auditeur et détournent son attention du sujet. Ceux qui raisonnent ainsi se condamnent, croyons-nous, non seulement à méconnaître la valeur vraie de l'œuvre de Wagner, mais encore à ne pas goûter la poésie allemande, et même, d'une manière plus générale, la poésie germanique dans ce qu'elle a peut-être de plus original : cette fusion de l'image vivante et de l'idée, de la réalité visible et tangible avec la loi idéale qui explique le cas particulier, fusion que l'on trouve si souvent réalisée par exemple dans la poésie de Gœthe, ou encore, d'une manière différente, mais à un degré éminent aussi, dans les drames d'Ibsen. Gœthe a fait la théorie de cette façon de concevoir les choses et qu'il nommait l'intuition. L'intuition, telle qu'il la définit, consiste essentiellement à voir dans chaque image particulière l'idée générale qu'elle renferme. Un exemple fera mieux comprendre cette définition abstraite : Gœthe voit un jour, près de Schaffouse, un pommier entouré de lierre ; et aussitôt cette image prend à ses yeux une valeur de plus en plus générale ; il se représente le pommier enlacé, étouffé par la plante parasite qui s'attache au tronc par mille fibres invisibles, tire de lui sa nourriture et tarit peu à peu en lui les sources de la vie ; et cet arbre étouffé par la plante dont il est l'appui, lui apparaît tout à coup comme le symbole de l'homme à qui s'est attaché une femme ; comme le lierre, elle est flexible et caressante ; comme lui, elle a besoin d'alimenter sa vie à une autre vie ; comme lui, elle étouffe,

épuise et fait périr celui qui a laissé s'implanter chez lui cet hôte dangereux. Ainsi l'image particulière s'est transformée dans l'esprit de Gœthe en une idée générale, en un symbole que nous trouvons exprimé sous une forme admirable dans l'élégie d'*Amyntas*. « Tout ce qui passe n'est que symbole », a-t-il dit dans son second *Faust :* et ce don mystérieux de concevoir à la fois le signe et l'idée, de voir d'un seul coup d'œil l'objet réel et l'idée générale dont il est le symbole constitue, selon lui, à proprement parler, le génie. — Il nous semble bien que Wagner a eu ce don mystérieux de l'*intuition*, et que chez lui le poète ne peut et ne doit pas être séparé du penseur. Lorsqu'il étudiait la légende de Tristan et Iseut, il lui semblait *voir* en quelque sorte dans cette légende réelle et vivante la loi générale dont elle était l'expression et d'après laquelle l'amour, poussé à un certain degré d'exaltation, se dépouille chez les natures d'élite de tout mélange d'égoïsme et conduit l'homme à souhaiter la mort, l'anéantissement de l'individu au sein de la nuit éternelle. De même, lorsqu'il considérait la légende de Parsifal, elle lui apparaissait comme le symbole de la rédemption de l'humanité par la pitié consciente. Comme Gœthe, Wagner partait du cas particulier, de l'image colorée, plastique, vivante, mais à travers cette image, il distinguait la loi générale dont cette apparence éphémère lui paraissait être une expression particulière. Et lorsqu'il créait ses drames, il s'efforçait instinctivement, tout en donnant à son sujet la vie extérieure sensible et pittoresque qu'il comportait, de faire voir en même temps les causes profondes, le sens intime des scènes qu'il déroulait sous les yeux du spectateur. Wagner n'est donc pas un poète allégorique qui part d'une idée abstraite et cherche ensuite à donner un corps à ses abstractions, à personnifier d'une

manière plus ou moins vivante les conceptions de sa raison. Il suit une voie inverse : il voit et raconte la nature réelle et vivante et les événements humains ; seulement, dans la nature, dans les événements humains, il découvre l'action des lois générales, de ces mêmes lois générales que les philosophes, qu'un Feuerbach ou un Schopenhauer ont formulées dans un langage abstrait pour la raison pure. Wagner est un génie spontané et instinctif quoique parfaitement conscient, un artiste inspiré quoique doué d'un esprit hautement généralisateur. Pour cette raison, aussi, il serait parfaitement inutile de chercher chez lui un système philosophique proprement dit. Même dans ses ouvrages en prose où pourtant il parle un langage fort abstrait, il reste toujours, avant tout, artiste, et procède par intuition plutôt que par raisonnement. Il a sur tous les grands problèmes de l'existence des aperçus ingénieux, des vues profondes ; mais il se préoccupe peu de les coordonner, de les présenter sous la forme d'un corps de doctrines. C'est qu'en effet il ne se soucie pas de convaincre la raison par des arguments logiques ; il veut frapper l'imagination, parler au cœur. Il n'est pas un philosophe qui échafaude patiemment un système savamment déduit, mais un penseur inspiré, un « voyant », dans une certaine mesure aussi, un apôtre. Et si sa pensée a exercé une action si profonde sur tant de nos contemporains, ce n'est peut-être pas parce qu'il a mis au jour des vérités nouvelles, ou pressenti des vérités futures; c'est surtout parce qu'il a su dégager des idées abstraites énoncées par les philosophes ce qu'elles renferment de beauté et d'émotion, parce que, dans notre siècle finissant, il a été, avec Tolstoï, le poète le plus inspiré de la « religion de la souffrance humaine ».

Par une autre voie, l'étude du drame de Wagner nous conduit à l'examen de ses théories sur l'art. Wagner en effet n'est rien moins qu'un de ces génies naïfs qui, suivant le mot de Gœthe, chantent « comme l'oiseau qui habite dans les branches ». Peu d'artistes ont, autant que lui, réfléchi sur les lois de leur art et pris conscience, au même degré que lui, de la nature exacte de leurs facultés créatrices. A diverses reprises il a, pendant un temps plus ou moins long, interrompu toute activité créatrice, mis de côté tout travail poétique ou musical, et pris résolument la plume, soit pour se défendre contre les attaques dont il était l'objet, et faire justice des calomnies et des idées fausses répandues à profusion sur sa personne ou sur son œuvre, soit pour exposer en détail ses vues sur le drame musical et l'art en général, pour faire connaître au public la genèse de ses ouvrages et de ses idées, l'éclairer sur ses intentions véritables et lui faciliter l'intelligence de ses compositions dramatiques et musicales. Ses œuvres théoriques nous fournissent ainsi un commentaire infiniment curieux et instructif de ses drames et constituent un document d'une importance exceptionnelle pour l'histoire de l'art, Wagner étant à peu près le seul des musiciens contemporains qui ait longuement médité sur la question si obscure et si complexe de l'union de la musique et du drame. Ses adversaires, ne pouvant contester ce fait, ont cherché à l'exploiter contre Wagner en prétendant que la réflexion chez lui avait étouffé l'inspiration artistique. Ils l'ont représenté comme un penseur abstrait, musicien savant plutôt qu'artiste véritable, concevant d'abord des théories esthétiques, puis construisant patiemment des œuvres conformes au programme qu'il s'était tracé. Nous trouvons ce motif développé par exemple dans le célèbre réquisitoire lancé par Fétis en 1852 contre la musique de

l'avenir (1) ; il a fait ensuite le tour de toute la presse musicale pour devenir finalement un des *leitmotiv* favoris de la critique hostile à Wagner. Ce n'est là toutefois qu'un paradoxe peu vraisemblable dès qu'on l'examine de près. D'abord l'étude comparative des drames et des théories de Wagner nous montrera qu'en fait ce sont les œuvres qui ont procédé les théories. Wagner s'abandonnait pleinement à son instinct créateur pour composer, après quoi il prenait conscience de ses procédés et s'efforçait de les justifier rationnellement ; si bien que ses théories musicales sont en dernière analyse la généralisation systématique de ses expériences d'artiste. Puis la réflexion, loin d'être chez lui un obstacle à la spontanéité de l'inspiration, l'a tout au contraire aidée à s'affranchir d'usages conventionnels qui l'empêchaient de suivre librement son instinct créateur. Nous verrons qu'au commencement de sa carrière, Wagner subit, comme tout débutant, l'influence des idées régnantes sur la musique et le drame musical ; que peu à peu, il secoue le joug importun des traditions d'école et apprend à se mouvoir plus librement, tantôt favorisé par d'heureux hasards ou guidé par son instinct obscur d'artiste, tantôt conduit dans la bonne voie par les efforts

(1) *Revue et Gazette music. de Paris* 1852, nos 23 à 26, 28, 30, 32. — « Les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, non par l'inspiration. Et pourquoi celà ? Parce que l'inspiration lui manque, parce qu'il n'a pas d'idées, parce qu'il a conscience de son infirmité à cet égard et parce qu'il cherche à la déguiser ». « Weber se livre à l'inspiration. Wagner médite et calcule. — « Sur la théorie du *Leitmotiv* : « Je suppose qu'ils [nos lecteurs] se représentent la monotonie, le pédantisme affadissant et l'ennui qui doivent être les conséquences d'un tel moyen converti en système. Employé dans une occasion exceptionnelle, il peut être admis ; mal appliqué aux personnages mis en action, il anéantit nécessairement l'inspiration spontanée et convertit le travail de l'artiste en une succession non interrompue d'opérations combinées. Un ouvrage conçu de cette manière pourrait être conçu comme une œuvre d'intelligence, mais ne pourra jamais traduire l'impression d'une production d'art, dans le sens vrai de ce mot. »

de sa vigoureuse raison ; qu'enfin après un immense labeur intellectuel il prend définitivement conscience de ce qu'il est et de ce qu'il veut. Alors seulement il sent qu'il est affranchi de tout préjugé scolastique, émancipé à tout jamais de lois qui ne sont pas faites pour lui, qu'il peut être complètement « lui-même » sans crainte de se tromper. Et alors seulement, aussi, il goûte, en composant ses œuvres, cette félicité supérieure dont jouit l'artiste lorsqu'il s'abandonne en toute indépendance à l'instinct créateur qui est en lui, et que l'œuvre jaillit librement, telle qu'il la pressent, sans effort, telle qu'elle *devait* être en vertu d'une nécessité immanente. Cette jouissance, Wagner affirme l'avoir connue dans toute sa plénitude en composant *Tristan* : « On peut, écrit-il, apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques : non que je l'aie modelé sur mon système — car j'avais alors radicalement oublié toute théorie — mais parce qu'à ce moment enfin j'étais arrivé à me mouvoir avec la plus souveraine indépendance, dégagé de toute préocupation théorique, heureux de sentir, pendant la composition, combien mon essor dépassait les limites de mon système. » (1). Ce sentiment de joyeuse confiance en soi était, il le savait bien, le fruit de ce prodigieux effort de réflexion, accompli quelques années auparavant, et qui lui avait donné la perception nette du but vers lequel il tendait et que jusqu'alors il entrevoyait seulement d'une manière plus ou moins confuse. Sûr désormais de son instinct, dont sa raison avait pu contrôler les tendances et vérifier en quelque sorte le mécanisme, il lui était permis de se confier en toute sécurité aux inspirations de son génie créateur.

(1) *Ges. Schr. VII,* 119.

Dans cette étude sur Wagner poète et penseur nous nous proposons de suivre tout simplement l'ordre chronologique des faits. Cet ordre s'impose évidemment pour l'examen des drames. Il s'impose également, croyons-nous, pour l'étude des opinions philosophiques de Wagner. Comme ses idées n'ont rien de systématique et qu'elles ont subi des variations assez considérables aux diverses périodes de sa vie, il serait hasardeux de les ranger artificiellement dans le cadre d'un système et il est bien préférable, au contraire, de les examiner dans leur évolution historique. Il n'en est pas tout à fait de même pour les idées de Wagner sur l'art qui forment véritablement un corps de doctrine. Par bonheur, l'exposé systématique de la théorie du drame musical a sa place naturellement marquée dans une étude chronologique de l'œuvre de Wagner : presque tous ses grands ouvrages d'esthétique ont paru entre 1849 et 1851 ; et à partir de ce moment les données essentielles de la doctrine wagnérienne sur le drame musical n'ont plus guère changé. Nous suivrons donc le grand artiste dans les étapes successives de sa longue carrière, depuis sa jeunesse aventureuse et difficile jusqu'au triomphe définitif de l'œuvre de Bayreuth, en abrégeant le plus possible, bien entendu, tous les détails purement biographiques et en nous attachant uniquement à faire bien comprendre l'évolution de « l'homme intérieur », de ses idées et de ses croyances. J'ajoute enfin que je m'efforcerai de donner à mon exposition un caractère aussi objectif, aussi strictement impartial que possible. Alors que la plupart des ouvrages sur Richard Wagner ont le caractère d'apologies ou de pamphlets, je m'attacherai au contraire, plutôt à décrire qu'à juger, à constater des faits plutôt qu'à formuler des appréciations subjectives, en un mot à faire œuvre d'historien et non de polémiste. Comme d'ail-

leurs je n'ignore pas qu'il n'est pas possible, même avec la meilleure volonté du monde, de faire entièrement abstraction de ses sentiments particuliers, je crois devoir avertir le lecteur — s'il ne l'a point déjà remarqué de lui-même, — que je goûte et admire profondément l'œuvre de Wagner, et que, d'une manière générale, j'incline à une indulgence peut-être excessive pour l'art germanique avec ses tendances « musicales » à la rêverie et au symbolisme. Étant prévenu ainsi de mon « équation personnelle » et de l'esprit dans lequel j'ai étudié mon sujet, il saura — au cas où il chercherait de son côté à se former un jugement « objectif » — dans quel sens il pourrait avoir à corriger mes impressions et mes conclusions.

L'étude de la vie et des œuvres de Wagner a donné naissance à un nombre énorme d'ouvrages de tout genre ; le lecteur curieux de bibliographie consultera les 4 volumes de M. Œsterlein, *Katalog einer R. Wagner-Bibliothek*. Leipzig, 1882-95. Nous nous bornerons à énumérer ici les principaux documents à consulter pour l'histoire de Wagner, nous ne citerons par contre aucun ouvrage sur Wagner, car leur énumération, même en nous bornant aux principales études seulement, nous entraînerait trop loin. Nous ne ferons d'exception que pour le beau livre de M. Chamberlain, *R. Wagner*, München 1896, le travail d'ensemble de beaucoup le plus remarquable qui ait paru jusqu'à présent sur le maître de Bayreuth.

1. Œuvres de Wagner.

   1. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (abrégé : *Ges. Schr.*) 10 vol. ; 1re édition, 1871-83 ; 2e édition 1887-88 ; c'est d'après cette 2e édition que nous citons l'œuvre de Wagner.

   2. *Entwürfe, Gedanken, Fragmente ;* Leipzig, 1885.

   3. *Jesus von Nazareth, ein dichterischer Entwurf aus dem Jahre* 1848, Leipzig, 1887.

   4. *The work and mission of my life.* North-American review 1879 ; édition allemande Leipzig, 1884.

II. Correspondances.

1. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 vol., Leipzig, 1887.

2. *R. Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer, F. Heine*, Leipzig, 1888.

3 *Briefe an A. Röckel von R. Wagner*, Leipzig, 1894.

4. Eliza Wille, *Fünfzehn Briefe von R. Wagner;* Deutsche Rundschau, 1887, tome 50.

5. *Echte Briefe an Ferd. Präger*. Bayreuther Blätter 1894.

6. Malvida von Meysenbug, *Genius und Welt* (Briefe von R. Wagner) *Cosmopolis,* août 1896, p. 555 ss.

7. Th. Zolling, *Richard Wagner und Georg Herwegh,* Gegenwart, 1897, nos 1 et 2.

8. Karl Heckel, *Briefe R. Wagners an Emil Heckel;* Neue deutsche Rundschau, 1er janvier 1898 et suiv.

9. W. Weisheimer, *Erlebnisse mit R. Wagner, F. Liszt und vielen anderen Zeitgenessen*, Stuttgart und Leipzig, 1898.

III. Documents divers.

1. *Bayreuther Blätter, Monatsschrift des Allgemeinen R. Wagner-Vereines,* herausgegeben von H. von Wolzogen, Bayreuth, 1878-1897.

2. *Revue Wagnérienne*, Paris, 1885-1888.

3, Glasenapp, *Das Leben R. Wagners*, 1re éd., 1876-77; 2e édit., 1882; 3e édit., tome I, 1894; tome II, 1896 (ouvrage capital pour la biographie de Wagner, et contenant un grand nombre de documents inédits ou peu connus; c'est une source à laquelle puisent tous les historiens de Wagner, et c'est pourquoi nous la citons à titre de document original).

CHAPITRE PREMIER

ENFANCE ET JEUNESSE DE WAGNER

I

Éducation de Wagner.

Richard Wagner est, de par ses origines, un enfant du peuple. Ses ancêtres du XVIIe et du XVIIIe siècle, dont les biographes ont tout récemment retrouvé la trace, étaient de modestes maîtres d'école saxons sortis des rangs du peuple et vivant en contact direct avec lui, à la fois instituteurs et pasteurs, organistes et maîtres de musique, chargés de pourvoir à l'éducation intellectuelle et morale de leurs compatriotes, à qui ils enseignaient la lecture, l'écriture, le calcul, le chant, les principes de la religion et la crainte de Dieu. Peut-être ne serait-il pas impossible de noter dans le caractère de Wagner certains traits qui semblent lui avoir été transmis par ces humbles aïeux. Qui sait, en effet, si ce n'est pas d'eux qu'il tenait cette vaillante robustesse de tempérament grâce à laquelle il put traverser sans se laisser entamer et sans dommage pour ses facultés productives, toutes les épreuves variées qu'il rencontra dans sa carrière d'artiste, la pauvreté, les pri-

vations, les tristesses de l'exil, l'amertume de défaites retentissantes, la crainte rongeante de succomber sans avoir pu donner sa mesure. Et peut-être aussi doit-il à ces ancêtres plébéiens un autre trait particulier de son génie : l'amour instinctif du peuple, de la foule des âmes simples et naïves avec lesquelles il s'est toujours senti bien mieux en communion qu'avec le « bourgeois » blasé et corrompu par une demi-culture ; la divination sûre des aspirations et des goûts de la nation, de ses convictions intimes, de ses besoins religieux et moraux ; enfin l'intelligence profonde de ses mythes et de ses vieilles légendes qu'il a ressuscités avec un incomparable éclat.

Vers la fin du XVIIIe siècle, la condition de la famille de Wagner, sans jamais devenir bien brillante, s'améliore toutefois notablement. Son grand-père, Gottlob Wagner, était commis aux portes de Leipzig et son père Frédéric Wagner greffier de police. C'est donc dans un milieu de braves et dignes bourgeois allemands que s'écoulèrent les années d'enfance en somme peu accidentées de Richard Wagner. Il naquit à Leipzig, le 22 mai 1813, quelques mois avant la mémorable « bataille des nations » qui brisa définitivement la puissance de Napoléon et délivra l'Allemagne de la domination française. Ce grand événement coûta indirectement la vie au père de Wagner : il mourut dans la force de l'âge, victime d'une épidémie meurtrière qui se développa après la bataille par suite de l'amoncellement des cadavres tout autour de la ville et jusque dans les rues et sur les places. Deux ans plus tard, sa veuve se remaria avec Louis Geyer, un ami dévoué de son premier mari, qui cumulait les talents assez disparates de peintre et de comédien. Geyer faisait partie de la troupe du théâtre de Dresde ; aussi est-ce dans cette ville que Wagner passa ses premières années et commença ses études. Puis, Louis

Geyer étant mort, lui aussi, en 1821, la famille Wagner, privée pour la seconde fois de son chef, revint quelques années après, en 1827, se fixer dans sa ville natale, Leipzig, où le jeune Richard termina ses classes et fit des études universitaires d'ailleurs très sommaires. La vie extérieure de Wagner est, comme on le voit, assez pauvre en événements saillants ; elle se passe tout entière dans le même milieu, en Saxe, entre Leipzig et Dresde. Sans nous y arrêter plus longuement, arrivons immédiatement à l'histoire de sa vie intérieure.

Un fait frappe tout d'abord le critique qui cherche à comprendre comment et sous quelles influences a pris naissance le génie dramatique et musical de Wagner : il n'est rien moins qu'un enfant prodige ; bien plus, son génie ne s'annonce même pas, pendant ses années de jeunesse, par une de ces vocations spontanées et impérieuses qui décident sans résistance possible de la vie d'un artiste. Il forme à ce point de vue le contraste le plus complet qu'il soit possible d'imaginer avec un autre grand génie musical que la critique s'est de tout temps plu à lui opposer, avec Mozart qui, à trois ans, essayait de reproduire sur le clavecin les exercices joués par sa sœur aînée, et qui, plus tard, apprenait tout seul le violon ; qui, à six ans, partait en tournée de concerts avec son père et sa sœur, émerveillant les dilettantes de Munich et de Vienne par sa virtuosité sur le clavecin, et qui, à sept ans, composait à Paris deux sonates pour violon et clavecin qui font partie de la série de ses œuvres complètes. Rien de semblable chez Wagner. Ayant perdu son père à six mois, puis son père adoptif à huit ans, il n'eut pas, près de lui, une volonté d'homme pour le diriger à ses débuts dans la vie. Ses parents ne lui imposèrent aucune profession, ne le poussèrent pas systématiquement dans une direction donnée, mais

le laissèrent libre de se développer à sa guise, de choisir en toute indépendance une carrière conforme à ses goûts et appropriée à ses dispositions naturelles. Et ce choix n'était pas aisé, car, pendant ses années de jeunesse, Richard Wagner fut soumis à des influences très disparates : la peinture, la philologie classique, la littérature, l'art dramatique, la musique l'attirèrent à des titres divers. Doué d'aptitudes très variées, il attendit assez longtemps avant de s'arrêter à une résolution définitive et de concentrer tous ses efforts vers un but pratique bien déterminé. On put même craindre un instant, dans son entourage, qu'il ne devînt un simple dilettante. Pour une intelligence comme la sienne c'était là un danger sérieux. Un de ses oncles, Adolphe Wagner, qui l'aimait beaucoup et vers lequel il se sentait porté par une sympathie naturelle, n'avait pas su éviter cet écueil. Doué d'une curiosité presque universelle, épris de musique, philologue, philosophe, littérateur érudit, poète à ses heures, il n'avait jamais su tirer parti de ces dons naturels si riches, ni produire aucune œuvre véritablement forte et qui donnât la mesure de son talent ; trop amoureux de son indépendance pour restreindre volontairement son horizon et le cercle de son activité intellectuelle, il était resté, sa vie durant, un amateur très distingué, apprécié de tous ceux qui l'approchaient, mais sans action réelle sur ses contemporains. Cette destinée à demi manquée pouvait être celle du jeune Richard, s'il n'avait su à temps se fixer à lui-même un but précis. Mais heureusement Richard Wagner n'était pas un pur intellectuel ; de bonne heure il se révèle comme une personnalité singulièrement puissante, comme une *volonté* d'une toute autre trempe que le dilettante Adolphe Wagner ; et s'il lui fallut quelque temps avant de se reconnaître dans la vie et de trouver sa voie,

il la suivit, une fois qu'il s'y fut engagé, avec une incroyable énergie et sans jamais se laisser arrêter par les obstacles de toute sorte qui s'accumulèrent devant lui.

L'une des premières influences auxquelles fut soumise la jeunesse de Richard Wagner, est, tout naturellement, celle de Geyer son père adoptif. Louis Geyer, qui était acteur de profession et gagnait très honorablement sa vie au théâtre, avait en outre un talent assez modeste quoique réel pour la peinture qui l'avait attiré tout enfant et qu'il n'avait jamais cessé de cultiver avec un amour tout particulier. Il finit même par jouir comme portraitiste d'une assez jolie réputation ; si bien que, tout en continuant son métier de comédien, il fit les portraits d'une foule de hauts personnages, entre autres ceux du roi et de la reine de Saxe et de la reine de Bavière. Et comme il était infiniment plus heureux de ses succès de peintre que de ses succès de comédien, il rêva de voir son fils d'adoption devenir un maître dans cet art où il n'avait lui-même pu être qu'un amateur. Il chercha donc à faire naître en lui le goût de la peinture. Mais le jeune Richard fut bien vite rebuté par les débuts forcément arides de l'enseignement technique du dessin. Il aurait volontiers composé tout de suite des grands tableaux comme ceux qu'il voyait dans l'atelier de son père adoptif ; au lieu de cela, « on l'obligeait à dessiner indéfiniment des yeux » et cette besogne ne tarda pas à l'ennuyer. Mais si ces études de dessin et de peinture ne furent pas poussées bien loin, ce n'est pas à dire qu'elles aient été inutiles au développement du génie de Wagner. On sait en effet à quel point se développa plus tard chez lui l'imagination pittoresque. « Chaque action », dit un critique peu suspect de partialité en sa faveur, « s'incarne pour lui dans une suite de tableaux des plus grandioses, qui, quand ils sont composés

tels que Wagner les a vus avec son œil intérieur, doivent bouleverser et ravir le spectateur. La réception des hôtes dans la salle de la Wartbourg, l'apparition et le départ de Lohengrin dans la barque tirée par un cygne, les ébats des trois filles du Rhin dans le fleuve, le défilé des dieux sur le pont d'arc-en-ciel vers la burg des Ases, l'irruption de la lumière lunaire dans la cabane de Hunding, la chevauchée des neuf Walküres sur le champ de bataille, Brünnhilde dans le cercle de feu, ...l'agape des chevaliers dans le château du Graal, les funérailles de Titurel et la guérison d'Amfortas, — ce sont là des tableaux qui n'ont pas jusqu'ici leurs pareils dans l'art. » (1) Qui sait si ce talent prodigieux de « peintre à fresque » que ne lui contestent pas ses détracteurs les plus résolus, n'a pas germé en lui, tandis que, tout enfant, il regardait avec admiration les tableaux de Louis Geyer et étudiait sous sa direction les premiers éléments du dessin.

D'autres influences semblaient devoir pousser Wagner vers la carrière d'artiste dramatique. Son père, Frédéric Wagner, amateur passionné de théâtre, avait joué jadis lui-même à Leipzig sur une scène d'amateurs et destinait au théâtre l'aînée de ses filles, Rosalie. L'influence que Geyer, qui était acteur de profession, exerça ensuite sur ses enfants adoptifs vint encore fortifier chez eux ce goût héréditaire que leur avait légué leur père. Rosalie Wagner fut actrice comme l'avait voulu son père et débuta à quinze ans au théâtre de Leipzig. Deux de ses sœurs imitèrent son exemple : la première, Louise, joua dès l'âge de dix ans des rôles d'enfants ; la seconde, Clara, fit ses débuts sur les planches vers le même âge. Le frère aîné de Wagner,

(1) M. Nordau, *Dégénérescence ;* 4e édition 1896, tome I, p. 346, cf. Freytag, *Erinnerungen*, p. 204 s. et Nietzsche, *Werke ;* Leipzig 1895-97, tome VIII, p. 26.

Albert, qui avait commencé des études médicales, les interrompit pour se lancer lui aussi dans la carrière dramatique ; il devint d'abord chanteur, puis régisseur d'un théâtre de Berlin et eut deux filles cantatrices, dont l'une Johanna Wagner acquit plus tard un renom considérable dans toute l'Allemagne, et incarna avec une rare perfection la touchante figure d'Elisabeth aux premières représentation de *Tannhäuser* en 1845. A cet instinct de famille indéniable qui aurait pu pousser le jeune Richard vers le théâtre venait encore s'ajouter l'influence du milieu qui agissait dans le même sens. Sa vie s'écoulait dans un monde d'artistes : tout petit déjà il accompagnait fréquemment Geyer aux répétitions et connut ainsi dès sa plus tendre enfance le monde des coulisses ; à la maison, Geyer réunissait volontiers autour de lui ses collègues du théâtre de Dresde et à l'occasion des fêtes de famille il faisait souvent représenter chez lui des pièces de circonstance qu'il composait lui-même et qu'il jouait avec les amis de la maison ; la mort de Geyer ne changea pas Wagner de milieu, puisqu'autour de lui son frère et ses trois sœurs suivirent à leur tour la carrière dramatique. Il résista toutefois à l'influence héréditaire comme à celle du milieu. Ses parents ne le destinaient pas au théâtre et il ne paraît jamais avoir songé un seul instant à monter sur les planches. Bien au contraire, il éprouva dès sa jeunesse, à l'endroit des « comédiens fardés » une sorte de répulsion ; peut-être la tenait-il de son oncle, Adolphe Wagner, qui avait en médiocre estime la vie d'acteur qu'il jugeait décevante et démoralisante. Mais si le métier de comédien ne paraît pas l'avoir attiré plus que celui de peintre, il est à peine besoin de faire remarquer combien précieuse fut pour lui, dans la suite, l'expérience précoce des choses du théâtre qu'il acquit au contact journalier des comédiens :

sans efforts, tout en se jouant, il se trouva initié, au sortir de l'enfance, à tous ces mille petits détails de la technique du drame si malaisés à connaître sans une longue pratique du théâtre, et dont la science, pourtant, est indispensable à tout auteur qui veut écrire des pièces véritablement faites pour la scène.

Pour bien comprendre quelle fut la nature particulière du génie de Wagner, il n'est pas indifférent de constater que le goût de la musique fut chez lui postérieur au goût pour la littérature et en particulier pour le drame. C'est par le drame, en effet, qu'il est arrivé à la musique, et le goût du drame a été chez lui le fruit de l'éducation classique qu'il reçut à Dresde et à Leipzig. Le 2 décembre 1822, moins d'un an après la mort de son père adoptif, le jeune Richard, âgé à ce moment de neuf ans, fut envoyé à la *Kreuzschule* de Dresde. Sa mère, en lui faisant donner une éducation classique complète, obéissait à un vœu de Geyer qui aimait tendrement son fils d'adoption et désirait lui voir « faire des études ». L'enfant ne tarda pas à se distinguer par une ardeur extraordinaire au travail ; il se prit, tout petit déjà, d'une grande passion pour l'antiquité classique, et décida à l'âge de onze ans qu'il serait poète. Ses premiers essais furent des drames antiques composés sur le modèle des tragédies du poète saxon Apel, un imitateur moderne de l'art grec, très estimé à Dresde et ami personnel d'Adolphe Wagner. En même temps qu'il ébauchait ainsi des drames, il s'essayait aussi dans le genre lyrique ; une de ses poésies, composée à l'occasion de la mort d'un camarade, fut même jugée digne par le directeur de la *Kreuzschule* des honneurs de l'impression. A treize ans, il avait traduit les douze premiers chants de l'Odyssée ; il passait pour une forte tête en littérature et ses professeurs voyaient déjà en lui un futur philologue. Vers la même

époque, il s'éprenait de Shakespeare et apprenait l'anglais tout exprès pour pouvoir lire son auteur favori dans le texte. Le fruit de cette étude fut un drame très grandiose et très noir, qui l'occupa pendant deux ans, une sorte de composé d'Hamlet et du roi Lear : quarante-deux personnes mouraient au cours de la pièce et, comme le raconte Wagner dans son autobiographie, leur destin s'accomplissait si vite qu'il avait fallu faire reparaître la plupart d'entre eux sous forme de fantômes, pour que la scène ne se trouvât pas vide pendant les derniers actes. Le départ de la famille Wagner, qui quitta Dresde en 1827 pour aller se fixer à Leipzig, fut, il est vrai, fatal aux études classiques si brillamment commencées du jeune Richard. A Leipzig il fut mis au collège Nicolaï où on le fit redescendre d'une classe ; cette humiliation, dont il ressentit la plus vive indignation, lui enleva du coup toute ardeur pour l'étude : il devint négligent, paresseux, et mit délibérément de côté tout travail philologique pour ne plus s'occuper que de son grand drame shakespearien auquel il consacra tout son temps et tous ses efforts. Tant bien que mal il acheva ses classes, d'abord au collège Nicolaï, enfin à la *Thomasschule* ; après quoi, il se fit immatriculer à l'Université, non pour se préparer à une carrière déterminée — il était déjà décidé à devenir compositeur — mais simplement pour suivre quelques cours de philosophie ou d'esthétique qu'il jugeait profitables aussi pour un futur artiste. Le goût des études proprement dites était d'ailleurs mort en lui ; au lieu de suivre les cours, il ne fit guère que se livrer aux écarts de la vie d'étudiant avec cette fougue qu'il mettait en toute chose. Mais s'il avait décidément fait mentir les prédictions de ses anciens maîtres de la *Kreuzschule* qui voyaient en lui un futur philologue, du moins il conserva, de ses études classiques, une admiration

passionnée pour l'antiquité grecque, admiration qui resta toujours vivace, qui lui donna plus tard l'idée de traduire en drame musical la légende d'Achille, et qui surtout lui inspira quelques-unes de ses idées essentielles sur la réforme de l'opéra moderne. Et s'il renonça à la littérature pure, s'il ne devint pas un brillant humaniste comme son oncle Adolphe Wagner, il amassa du moins pendant ses années d'études une provision d'idées générales que n'avait eue avant lui aucun des grands musiciens allemands, ni Bach, ni Mozart, ni Beethoven. Son esprit resta ouvert, désormais, à tous les grands problèmes littéraires, philosophiques ou moraux que se posèrent ses contemporains, et toute sa vie il demeura fidèle à la résolution qu'il avait prise comme enfant de onze ans : il fut un poète dramatique — un dramaturge d'une espèce particulière, il est vrai, puisqu'il s'exprimait simultanément par la langue de la poésie et par celle de la musique — mais avant tout et toujours un poète dramatique.

Le goût de la musique se développa relativement tard chez Wagner ; et tandis que presque tous les grands musiciens ont été de bonne heure des virtuoses et ont appris à fond, dès leur enfance, la technique d'un instrument — piano, orgue ou violon — il ne montra jamais aucune disposition particulière pour un instrument quelconque. Comme enfant, on lui avait appris à jouer sur le piano une petite romance *Ueb' immer Treu' und Redlichkeit* (« sois toujours loyal et probe ») et le chœur des jeunes filles du *Freischütz* ; la veille de sa mort, Geyer se fit jouer par lui ces deux mélodies, et, depuis la chambre voisine, l'enfant entendit le malade dire à sa femme d'une voix affaiblie : « Aurait-il peut-être du talent pour la musique ? » Le petit Richard avait alors huit ans et des années se passèrent encore avant que ce talent pressenti par le pauvre Geyer

commençât à se révéler. Il assista d'abord pendant quelque temps aux leçons de piano de ses sœurs, sans y prendre part lui-même, étant absorbé, à ce moment, par ses études classiques. Puis on se décida à lui faire donner des leçons par un précepteur qui expliquait avec lui Cornelius Nepos ; mais à peine le jeune Richard eut-il acquis quelques vagues notions sur le mécanisme du piano qu'il se mit à apprendre, en secret et sans musique, l'ouverture du *Freischütz* ; son maître, l'ayant surpris un jour qu'il exécutait de mémoire cette ouverture avec des doigtés fantastiques, déclara « qu'on ne ferait jamais rien de cet enfant-là ». « Et, conclut Wagner, il avait raison, car, de toute mon existence, je n'ai pu apprendre à jouer du piano. » Pour l'instant, il avait pris en dégoût la technique du piano, de même que, quelques années auparavant, il s'était dégoûté de la technique du dessin ; et comme il était incapable de jouer proprement un passage brillant, il conçut dès cet âge tendre une très grande horreur pour toute espèce de traits et de fioritures. Quand il décida qu'il deviendrait musicien, Wagner n'avait aucun talent appréciable sur aucun instrument.

Deux grands compositeurs allemands vers lesquels il se sentit attiré puissamment aussitôt qu'il les connut lui révélèrent sa vocation musicale : c'étaient Weber et Beethoven. Il connut d'abord Weber, qui depuis 1817 remplissait les fonctions de *Kapellmeister* à l'opéra de Dresde. C'était l'époque où Weber, champion convaincu de l'art national, s'efforçait de créer un opéra allemand en face de l'opéra italien qui jouissait alors de la faveur à peu près exclusive de la cour et d'une grande partie du public. Vivement combattu par une cabale puissante à la tête de laquelle se trouvait le chef d'orchestre de l'opéra italien, Morlachi, il dut soutenir, au nom de l'art alle-

mand une lutte de tous les instants. Dans ce conflit, il eut pour lui toute la sympathie de Louis Geyer qui communiqua à son fils adoptif son enthousiasme pour la musique et pour la personne du grand compositeur. Le jeune Richard prit parti pour lui avec tant de passion qu'il alla même, un instant, dans son aversion pour tout ce qui était art italien, jusqu'à dédaigner le *don Juan* de Mozart parce que les paroles italiennes de cet opéra lui semblaient ridicules. Il eut pour Weber un vrai culte et il éprouvait comme une sorte de respect religieux chaque fois qu'il voyait passer dans la rue la silhouette maigre et fatiguée du grand musicien. Cet enthousiasme atteignit son point culminant au moment des représentations du *Freischütz* à Dresde, en 1822. Weber ne put faire exécuter son chef-d'œuvre sur le théâtre qu'il dirigeait qu'après l'avoir fait représenter auparavant à Berlin et à Vienne, tant était puissante à Dresde l'opposition que lui faisaient les partisans de l'art italien. Le succès n'en fut pas moins étourdissant et le public accourut en foule. Richard Wagner était au nombre des plus enthousiastes. Les soirs où l'on jouait le *Freischütz*, il savait toujours s'arranger pour obtenir, au besoin par une scène de larmes, la permission d'aller au théâtre ; là son imagination d'enfant s'exaltait, tandis qu'il contemplait le maître, dirigeant son œuvre du haut de son pupitre de chef d'orchestre, et il sentait germer en lui un désir toujours plus ardent de devenir un jour lui aussi musicien et compositeur d'opéras comme Weber qu'il admirait tant. A la maison, au lieu de travailler ses gammes et ses exercices, il massacrait l'ouverture du *Freischütz*; vers la même époque il mendiait deux groschen à sa mère pour acheter du papier à musique afin d'y transcrire à son usage les *Chasseurs de Lützow* de Weber. Il pressentait déjà que l'œuvre de Weber, que le *Freischütz* en particulier, était

une des parcelles les plus précieuses du patrimoine national de l'Allemagne; et ce sentiment lui revint avec une extraordinaire énergie, quand vingt ans plus tard il réentendit le *Freischütz* à l'Opéra de Paris, dans ce Paris qui l'avait si mal accueilli, où il se sentait perdu au milieu des étrangers, exilé, pauvre et sans ressources, loin de sa patrie : « Oh ! ma splendide patrie allemande ! » écrivait-il à ce moment, au sortir de l'Opéra, « comme je t'aime, comme je te chéris, ne fût-ce que parce que le *Freischütz* est né sur ton sol ! Combien j'aime le peuple allemand qui aime le *Freischütz*, qui aujourd'hui encore croit aux merveilles de la plus naïve des légendes, qui aujourd'hui encore, parvenu à l'âge viril, ressent des terreurs mystérieuses et douces qui firent frissonner son cœur au temps de sa jeunesse ! O charmante rêverie allemande, ô rêverie des bois, rêverie du soir, des étoiles, de la lune, du clocher du village qui sonne le couvre feu ! Combien est heureux qui peut vous comprendre, et croire, sentir, rêver, s'exalter avec vous ! (1) » Ces sentiments que Wagner exprimait avec tant d'émotion en 1841 devaient bien être ceux qui agitaient, plus confusément à la vérité, son cœur d'enfant alors qu'il assistait aux premières représentations du *Freischütz*. Un peu plus tard il vit, à sa grande joie, sa sœur Rosalie créer en 1824 sous la direction du maître le rôle de Preciosa, puis une autre de ses sœurs, Louise, jouer à Leipzig avec grand succès les rôles de Preciosa et de Silvana (1827). Et lorsque quatre ans après ces représentations triomphales du *Freischütz* à Dresde, Wagner apprit que le maître était mort à Londres, le 5 juin 1826, miné par la maladie, la fatigue et le chagrin, son âme d'enfant fut remplie d'horreur et de désolation par cette fin mélanco-

(1) *Ges. Schr. I*, 220.

lique de l'homme qui, le premier, lui avait révélé le monde de la musique.

Après Weber, ce fut Beethoven qui décida de la vocation de Wagner. Lorsque la famille Wagner revint se fixer à Leipzig, en 1827, le jeune Richard, âgé alors de 14 ans, put entendre aux concerts du *Gewandhaus* les symphonies du grand maître qui venait, au printemps de cette même année, de terminer à Vienne sa douloureuse existence. L'impression fut écrasante. Dans une nouvelle, composée plus tard à Paris, où Wagner met en scène un jeune musicien allemand qui accomplit pieusement le pèlerinage de Vienne pour y voir Beethoven, il fait dire au héros de son histoire : « Je ne puis me rappeler ce qu'on voulait faire de moi, je sais seulement qu'un soir j'entendis jouer une symphonie de Beethoven ; que dans la nuit j'eus un accès de fièvre ; que je tombai malade, et qu'après mon rétablissement j'étais musicien » (1). On peut supposer que dans ce récit pittoresque, Wagner ne fait qu'exprimer, avec l'exagération permise aux poètes, l'émotion que lui causa la révélation subite des symphonies de Beethoven. Non moins forte fut l'impression qu'il ressentit en entendant, au *Gewandhaus* aussi, la musique d'*Egmont*. Ce jour-là, pour la première fois, il prit conscience de sa mission d'artiste : il résolut de ne lancer dans le monde sa fameuse tragédie shakespearienne qu'accompagnée d'une musique semblable à celle qu'il venait d'entendre. Malgré son ignorance complète de l'harmonie, il lui sembla, dans le premier feu de son enthousiasme, qu'il lui suffirait de huit jours de travail pour composer cette musique qu'il jugeait indispensable à l'intelligence de son œuvre. Après s'être jeté à corps perdu dans le traité d'harmonie de Legien, il ne tarda pas

(1) *Ges. Schr. I*, 91.

à se convaincre que les choses ne pouvaient aller aussi vite. Mais il ne se découragea pas. Comme jadis, après avoir connu le drame grec et le drame de Shakespeare, il avait décidé qu'il serait poète, il décida, après avoir entendu les œuvres de Beethoven, qu'il serait musicien ; et il se mit à composer, sans rien dire à sa famille, une sonate, un quatuor et un grand air.

Lorsqu'il se décida à avouer à ses parents sa nouvelle vocation, ils commencèrent, comme de juste, par la combattre très vivement, craignant, non sans quelqu'apparence de raison, que cet enthousiasme subit pour la musique ne fût qu'un engouement passager et bien vite dissipé. Sa mère se décida cependant à lui faire donner des leçons par un musicien sérieux, Gottlieb Müller. Mais le pauvre homme avait à faire à un élève bien bizarre. Wagner était à ce moment plongé jusqu'au cou dans la lecture de Hoffmann, dont le mysticisme musical confinant à la folie l'avait fortement impressionné. Il avait dévoré ces pages étranges et presque délirantes des *Phantasieslücke* où Hoffmann raconte comment « les proportions numériques de la musique et même les règles mystérieuses du contrepoint éveillent en lui une horreur intime », où il évoque comme des personnages réels l'Accord fondamental et la Quinte « ces deux colosses, » et la Tierce « ce doux et tendre jeune homme », et où il dépeint son fantastique Kreisler menaçant de « se poignarder d'une Quinte augmentée ». Wagner à son tour eut des visions pendant lesquelles « la Note fondamentale, la Tierce et la Quinte lui apparaissaient en personne et lui révélaient leur sens mystique ». Son maître eut toutes les peines du monde à lui faire comprendre que ce qu'il prenait pour des puissances mystérieuses n'était pas autre chose que des intervalles et des accords ; et le pauvre homme demeura per-

suadé que son élève était un cerveau brûlé dont on ne ferait jamais rien. De son côté, Wagner prit en grippe et son maître et l'harmonie qu'il lui enseignait ; il la regarda comme une science pédantesque et maussade, dont les règles se dressaient devant le compositeur comme autant d'écriteaux portant « Chemin défendu » sans qu'aucun, d'ailleurs, indiquât la voie qui conduisait au but. Aussi prit-il le parti de composer à sa guise, sans plus s'inquiéter des règles conventionnelles que son professeur s'efforçait de lui inculquer. Le fruit de ses travaux fut une ouverture échevelée que le chef d'orchestre du théâtre de Leipzig, Dorn, fit exécuter en 1830 par amitié pour le jeune compositeur de dix-sept ans et malgré l'opposition de ses musiciens. « Cette ouverture, écrit Wagner dans son autobiographie, marque le point culminant de mes excentricités. Pour faciliter l'intelligence de la partition d'orchestre, j'avais formé le dessin de l'écrire avec trois encres de couleurs différentes : rouge pour les cordes, verte pour les bois, noire pour les cuivres. Le tissu de cette ouverture étonnante était si compliqué qu'à côté d'elle la IXe symphonie de Beethoven semblait une sonate de Pleyel » (1). Le public resta interloqué devant cette œuvre incohérente ; ce qui nuisit surtout au succès, ce fut un coup de timbale fortissimo qui revenait régulièrement toutes les quatre mesures ; les auditeurs se montrèrent d'abord surpris de l'obstination du timbalier, puis exaspérés ; finalement ils prirent le parti de rire, à la grande confusion de l'auteur. L'œuvre, malgré ces défauts énormes, n'était pas dénuée d'intérêt et il est regrettable qu'elle soit aujourd'hui perdue. La preuve, c'est que Dorn avait pu discerner, dans cette élucubration

(1) *Ges. Schr.* I, 7. Dorn raconte que la partition fut effectivement écrite avec *deux* encres différentes : v. Glasenapp, *R. Wagner, I*, 126.

extravagante d'un débutant encore mal équilibré, la marque d'un talent plein de promesses : « Elle contenait en germe, a-t-il dit dans la suite, tous les grands effets qui plus tard ont révolutionné le monde musical. »

Cette période d'exaltation dura peu. Lorsque Wagner, devenu « étudiant en musique » à l'Université de Leipzig, eut jeté sa gourme et se fut lassé des excès assez peu variés de la vie d'étudiant, il revint, pour de bon cette fois, à l'étude de la musique et eut la bonne fortune de rencontrer en Théodore Weinlig, *cantor* à la *Thomasschule*, un professeur sérieux et modeste qui sut imposer une salutaire discipline au tempérament fougueux de son élève. Sous sa direction, Wagner apprit à fond, en moins de six mois, l'harmonie et le contrepoint. « Ce que vous avez acquis par cette aride étude, c'est l'*indépendance* », lui dit son maître en prenant congé de lui. « Il est probable que vous ne serez jamais dans le cas d'écrire une fugue ; mais le fait de *pouvoir* l'écrire vous affranchit à tout jamais de la tyrannie des règles techniques » (1). L'enseignement de Weinlig porta ses fruits. Grâce à ses leçons, Wagner associa désormais le culte de Mozart au culte toujours plus fervent qu'il rendait à Beethoven. En même temps il s'assagit ; il calma cette fougue intempérante qui se donnait libre carrière dans ses premières œuvres. Dans ces dispositions nouvelles, il produisit des œuvres estimables et correctes, péchant plutôt par manque d'originalité que par la recherche excentrique de l'effet : une sonate, une polonaise, une fantaisie pour piano, des ouvertures, deux symphonies dont l'une fut jouée à Prague par l'orchestre du Conservatoire et à Leipzig, aux concerts du *Gewandhaus*.

De même ses débuts dans l'art du drame musical n'ont

(1) *Ges. Schr. I*, 8 et *VII*, 96.

rien de révolutionnaire. Au cours d'un voyage qu'il fit à Vienne et à Prague en 1832, il écrivit un libretto de tragédie, la *Fiancée*, dont il commença la composition aussitôt rentré à Leipzig ; mais sa sœur Rosalie, à qui il avait soumis son scénario, désapprouva le sujet, et Wagner abandonna aussitôt son projet. L'année suivante, il composa son premier drame musical, les *Fées*, pendant un séjour à Würzbourg où il était allé voir son frère aîné, Albert, qui était à ce moment chanteur au théâtre de cette ville. Les *Fées* ne sont encore qu'un traditionnel opéra romantique avec ses accessoires obligés : fées, esprits, enchantements, métamorphoses, etc. Le sujet est emprunté à Gozzi, dont les *Fables dramatiques* avaient été signalées par Hoffmann comme « une mine très riche de remarquables sujets d'opéras ». Wagner essaye de nous intéresser aux amours de la fée Ada avec le mortel Arindal ; il nous montre comment Ada est métamorphosée en statue, par la faute d'Arindal qui a eu la faiblesse de douter un instant de son amante (on reconnaît là un motif analogue à celui que Wagner traitera magistralement, douze ans plus tard, dans *Lohengrin*), puis, comment Arindal pénètre, malgré tous les obstacles, jusque dans les régions souterraines où est confinée son amante et lui rend la vie par l'ardeur de ses chants. L'auteur ne pouvait pas espérer que ce conte bleu médiocrement original suffît pour captiver, par son intérêt dramatique, l'attention des spectateurs. Evidemment il comptait avant tout sur sa musique pour donner de la vie et de la couleur à son œuvre ; or, la musique elle-même, malgré des parties incontestablement belles, surtout à la fin du second acte, est encore peu originale dans l'ensemble ; on y sent, de l'aveu même de Wagner, l'imitation de Beethoven et de Weber. Les *Fées* d'ailleurs ne furent pas représentées ; Wagner en fit jouer, non sans succès, des fragments dans divers concerts

à Würzbourg et à Magdebourg ; il espéra même un instant que le théâtre de Leipzig monterait son premier opéra ; mais l'intendant, après lui avoir donné de bonnes paroles, ajourna indéfiniment l'exécution de ses promesses. Ce fut la première grosse déception artistique de Wagner. Elle ne tarda pas à être suivie de beaucoup d'autres.

II

Premières expériences

L'année 1834 marque un grand changement dans la vie extérieure de Wagner. Il venait d'atteindre ses vingt et un ans ; ses études universitaires et musicales étaient terminées ; il lui fallait songer, maintenant, à se faire une situation qui lui permît de gagner son pain et de ne pas rester plus longtemps à la charge de sa famille. Or, comme il voulait être musicien et que, d'autre part, il ne possédait un talent de virtuose sur aucun instrument, il n'y avait guère, en définitive, qu'une seule profession à laquelle il se trouvât préparé, tant par ses études que par ses aptitudes : celle de chef d'orchestre. Et Wagner se résigna sans trop de répugnances, surtout au début, à ce métier. Il ne lui déplaisait pas de vivre en contact journalier avec le monde du théâtre, et il espérait fermement que, grâce à sa situation, il trouverait plus facilement des occasions favorables pour faire représenter les opéras qu'il méditait. Il débuta assez heureusement dans sa carrière, comme chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg (1834-36). Mais ensuite commencèrent pour lui de dures années d'épreuves, au cours desquelles il lui fallut endurer toutes les misères de la vie d'artiste. Obligé de quitter Magdebourg où le théâtre avait fait faillite, il rentra d'abord pour quelque temps à Leipzig ; de là, il se rendit à

Berlin où il fit démarches sur démarches pour se créer une position. Il poussa ensuite jusqu'à Königsberg, où on lui faisait espérer qu'il pourrait obtenir une place de chef d'orchestre au théâtre ; là il se maria le 24 novembre 1863 avec une jeune actrice, Wilhelmine Planer, avec laquelle il s'était fiancé à Magdebourg, et se trouva ainsi chef de famille à vingt-trois ans sans fortune et sans gagne-pain assuré. A peine eut-il obtenu la place attendue, que le théâtre de Königsberg fit, lui aussi, faillite. Et Wagner, talonné par la misère, se vit obligé d'émigrer avec sa femme jusqu'à Riga, où il remplit, à partir du mois d'août 1837, les fonctions de chef d'orchestre pendant deux ans environ.

Ce changement radical dans sa vie extérieure s'accompagne d'un changement non moins complet dans ses idées.

Les années qui suivent immédiatement 1830 sont une date importante dans l'histoire de la pensée allemande. On sait assez le retentissement immense qu'eut dans toute l'Allemagne la Révolution de Juillet et le triomphe en France des idées libérales. Une grande partie de la jeunesse allemande, sous l'influence des doctrines radicales et révolutionnaires venues de l'autre côté du Rhin, se révolta à son tour contre cette domination que les puissances historiques et traditionnelles du passé s'arrogaient sur la génération présente. On s'insurgea contre le régime réactionnaire que la politique de Metternich faisait peser sur l'Allemagne ; contre la censure qui mutilait les livres et bâillonnait la presse ; contre la pruderie de la vieille morale allemande qui empêchait le libre épanouissement des individualités d'élite. C'est l'époque où Heine, converti aux idées saint-simoniennes, part en guerre contre le romantisme littéraire et politique et prophétise la venue du socialisme ; où Börne lance depuis Paris ses

diatribes virulentes sur l'esprit pusillanime et servile du peuple allemand ; où Gutzkow dans son roman de *Wally*, Laube dans son roman *la Jeune Europe*, prêchent la doctrine de « l'émancipation de la femme » et de la « réhabilitation de la chair ». Wagner, comme un très grand nombre de ses contemporains, subit la contagion de ces idées révolutionnaires, vers lesquelles le portait d'ailleurs un instinct profond. L'un des traits les plus caractéristiques de sa nature, à toutes les époques de son existence, c'est en effet sa prodigieuse vitalité, ce besoin intense qu'il éprouvait de vivre dans le présent, d'agir sans cesse sur ses contemporains, de se communiquer à eux le plus directement possible, non pas par le livre imprimé ou par la partition gravée, mais par le concert ou surtout par la représentation théâtrale. Une nature aussi puissante, aussi pleine de sève que la sienne devait nécessairement sympathiser avec les tendances de la « Jeune Allemagne » de 1830 et défendre avec elle les droits de la jeunesse et du présent contre les puissances réactionnaires de la tradition et du passé. Nous le voyons, en effet, à partir de 1833, entrer en relations suivies avec l'un des coryphées de la Jeune Allemagne, Laube, le directeur du *Monde élégant*, l'une des plus importantes revues littéraires de Leipzig ; il avait célébré dans un article enthousiaste la symphonie de Wagner jouée au concert du *Gewandhaus*, et Wagner, très reconnaissant de cette marque de sympathie, n'avait pas tardé à se lier d'amitié avec lui.

Peu de temps après, il publiait dans le *Monde élégant*, le 10 juin 1834, un grand article (1) où il analysait avec la plus entière franchise l'évolution qui s'était produite dans ses opinions et proclamait avec beaucoup de force les

(1) Cet article a été réimprimé dans Kürschner, *R. Wagner-Jahrbuch* ; Stuttgart, 1886, p. 376-379.

idées nouvelles qui avaient germé en lui au contact des doctrines de la Jeune Allemagne. Il transportait dans le domaine de la musique, spécialement de la musique dramatique, les théories professées par Laube en politique et en morale, déclarait la guerre au respect suranné de la tradition et s'insurgeait contre la sécheresse et le pédantisme des *professionnels* de la musique. Les Allemands, disait-il en substance, n'ont pas d'opéra national parce qu'ils sont trop intellectuels, trop consciencieux et trop savants pour créer des figures vivantes ; ils se complaisent dans les subtilités scolastiques du contrepoint ; ils cultivent en plein XIXe siècle des genres morts depuis longtemps, auxquels personne ne croit plus, comme la fugue et l'oratorio ; ils introduisent dans l'opéra, où il faudrait de la vie et de la passion, les complications arides et le symbolisme abstrait de la musique instrumentale. Il faut que le compositeur moderne ait le courage de se dégager de ce chaos où il étouffe, « qu'il rejette une bonne partie de ce contrepoint qui nous tient à la gorge, qu'il se garde des visions de quintes ennemies et de neuvièmes altérées, qu'en un mot *il soit homme.* » A ce point de vue les Italiens l'emportent sur les Allemands : avec un libretto presque grotesque et une musique en somme bien pauvre, Bellini, par sa mélodie simple et noble, a su créer des œuvres vraiment dramatiques et vivantes, dont l'effet est prodigieux quand elles sont interprétées par une artiste géniale comme la Schröder-Devrient. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il faille se mettre à l'école des Italiens ; ils ont abusé de leur facilité mélodique comme les Allemands de leur science musicale : « Il faut être de son temps, trouver des formes nouvelles appropriées aux temps nouveaux, et le maître qui fera cela n'écrira pas à l'italienne, ni à la française — mais pas non plus à l'allemande. » — Dans son

ardeur révolutionnaire, dans son brûlant enthousiasme pour la vie chaude et colorée, pour la passion vibrante et sensuelle, Wagner allait presque jusqu'à renier ses anciens dieux, les grands maîtres de la musique allemande. Beethoven cessa d'être le modèle vers lequel il tendait ; la IXe symphonie lui apparut comme le couronnement d'une période d'art close à l'heure présente, comme le chef-d'œuvre inimitable d'un genre mort et incapable de refleurir à nouveau.

C'est dans ces dispositions qu'il composa, pendant l'été de 1834, le libretto d'un nouvel opéra, la *Défense d'aimer*. Le sujet était emprunté au drame de Shakespeare, *Mesure pour mesure ;* mais Wagner avait fait de son original une adaptation très libre en introduisant dans sa pièce une apologie de la théorie favorite de la Jeune Allemagne, la réhabilitation de la chair. Il nous peint le conflit qui éclate entre le gouverneur de Palerme, un Allemand morose et puritain, et ses sujets siciliens à qui il prétend interdire la joyeuse licence du carnaval, les plaisirs faciles et l'amour que n'a pas sanctionné la loi. Bien entendu l'Allemand pudibond et hypocrite est confondu au dénouement et obligé de reconnaître que la pruderie germanique n'est pas de mise dans la joyeuse Italie, cette terre bénie du soleil, de la gaîté et de l'amour. Comme on le voit, le contraste est complet entre le mysticisme vaporeux des *Fées* et l'exubérante sensualité de la *Défense d'aimer*. Et l'on ne peut qu'admirer la souplesse de talent merveilleuse qui permettait à Wagner de composer, à quelques mois d'intervalle, deux œuvres aussi opposées de style, d'inspiration et de facture.

En continuant dans cette voie, toutefois, Wagner risquait de tomber dans la trivialité. La préoccupation du succès immédiat, de l'action directe à exercer sur le pu-

blic, peut mener droit à la platitude, quand on est chef d'orchestre d'un petit théâtre de province et qu'on ne peut compter, pour faire jouer une pièce nouvelle, que sur les maigres ressources d'un théâtre de quatrième ordre! Wagner en fit l'expérience à Riga. Ayant formé le dessein d'écrire une œuvre légère et facile à représenter sur le théâtre dont il dirigeait l'orchestre, il mit sur pied un opéra-comique en deux actes dont le sujet était emprunté à un conte des *Mille et une nuits* et qu'il intitulait *L'heureuse famille d'ours*. Mais à peine eut-il commencé la composition qu'il s'aperçut, à son inexprimable horreur, qu'il faisait de « la musique à la Adam ». Il s'arrêta court, sentant bien qu'il n'était pas fait pour gaspiller, à de pareils ouvrages son temps et son génie.

III

Rienzi

Pour s'arracher à ce cercle de préoccupations mesquines où il étouffait, et s'élever au-dessus des petites misères de la vie de musicien professionnel, Wagner se décida, vers le printemps de 1838, à se lancer dans une entreprise de longue haleine, au risque même de perdre momentanément de vue tout but pratique immédiat.

Il reprit un projet caressé depuis quelque temps déjà, et qui s'était précisé dans son esprit l'année d'avant, à la lecture du roman de Bulwer, *Rienzi :* il entreprit de porter sur la scène le personnage grandiose et sympathique du fameux tribun romain Rienzi, ce noble cœur, enflammé pour la liberté, épris des souvenirs de l'ancienne Rome, qui, trahi par l'entourage vulgaire et grossier au milieu duquel le sort l'avait placé, avait péri victime de son dévouement patriotique et de ses généreuses illusions (1). Il savait fort bien, en s'attaquant à un pareil sujet, qu'il ne pouvait pas espérer voir son nouvel opéra affronter les feux de la rampe dans un petit théâtre comme ceux qu'il avait connus jusqu'alors, mais qu'il lui fallait à tout prix, pour son œuvre, un cadre brillant et grandiose tel que le Grand-Opéra de Paris. Il n'hésita pas cependant et se mit à l'ouvrage sans s'inquiéter de savoir où *Rienzi* pourrait

(1) Sur *Rienzi* voir en particulier : E. Reusz, *Bayr. Blätter*, 1889, p. 159 ss ; Glasenapp, *Wagner I*, 261 ss ; Chamberlain, *Das Drama, R. Wagners*, p. 30 ss ; *R. Wagner*, p. 227 ss.

être joué, tout comme vingt ans plus tard il devait entreprendre sa grande tragédie sur la légende des Nibelungen, bien qu'il fût convaincu d'avance qu'aucune des scènes lyriques de l'Europe n'était en état de représenter l'œuvre gigantesque qu'il concevait. Au printemps de 1838, il s'était établi dans une petite maison modeste et tranquille, située dans un faubourg de Riga, presque à la campagne ; c'est là qu'il écrivit le scénario détaillé de son drame et qu'il composa tout le premier acte et la plus grande partie du second. On raconte qu'il réunissait parfois ses amis pour leur faire connaître les scènes qu'il venait d'écrire : c'étaient alors des soirées enthousiastes et bruyantes, où les invités déchiffraient comme ils pouvaient les parties vocales ; Wagner martelait au piano les parties d'orchestre, faisant sauter dans le feu de l'exécution toutes les cordes du malheureux instrument, tandis que sa femme lui essuyait la sueur qui ruisselait sur son front et que les passants attardés dans le paisible faubourg s'arrêtaient, stupéfaits, pour écouter le sabbat infernal qui se déchaînait dans la petite maison solitaire.

Au début de la carrière artistique de Wagner, tandis qu'il élaborait dans sa solitude de Riga sa première grande composition, le Grand-Opéra de Paris entrait dans une de ses phases les plus brillantes et devait nécessairement exercer un invincible attrait sur un jeune musicien ambitieux et conscient de sa valeur. Les premiers compositeurs de l'Europe, français, italiens ou allemands y apportaient leurs œuvres les plus achevées et venaient y chercher la consécration définitive de leur talent. C'était l'époque où Rossini donnait coup sur coup *Moïse*, *le comte Ory* et son chef-d'œuvre classique, *Guillaume Tell* (1829) ; où Auber apportait en 1828, la *Muette de Portici*, puis le *Dieu et la Bayadère* et le *Philtre ;* où Meyerbeer remportait

ses premiers grands triomphes avec *Robert-le-Diable* en 1831 et les *Huguenots* en 1836 ; où Halévy faisait représenter de 1835 à 1843 la *Juive*, la *Reine de Chypre* et *Charles VI*, où Donizetti enfin faisait applaudir la *Favorite* (1840) et *Lucie de Lammermoor* (1846). Tout naturellement Wagner n'eut d'autre idée, au début, qui d'imiter ce qui s'était déjà fait, d'autre ambition que de faire recevoir et applaudir une pièce de sa composition au Grand-Opéra de Paris. Instinctivement il percevait son sujet, comme il le dit lui-même plus tard dans sa *Communication à mes amis*, « à travers les lunettes du Grand-Opéra » ; la tragdie de *Rienzi* se présentait tout naturellement à son imagination sous la forme d'un grand opéra en cinq actes, avec cinq brillants finales, avec hymnes, cortèges, scènes militaires, etc. Il ne visait pas à ménager dans son œuvre des duos, des trios, des grands airs, mais ceux-ci se présentaient d'eux-mêmes parce que son imagination créatrice était en quelque sorte hantée par ces formes traditionnelles du grand opéra. Il ne cherchait pas non plus dans son sujet un prétexte à ballet, mais avec les yeux du compositeur d'opéra, il découvrit tout naturellement que Rienzi devait donner au peuple une fête dans laquelle seraient représentées des scènes caractéristiques empruntées à l'histoire de l'ancienne Rome. Enfin il comptait avant tout sur sa musique pour donner de la vie à son drame ; au point de vue du style et de la facture du vers, ses ambitions n'allaient qu'à composer un bon libretto, suffisamment intéressant et sans platitudes (1). Bref *Rienzi* est encore de tout point conforme au type traditionnel du grand opéra. Sujet historique, pièce à grand spectacle, sans prétentions spécifiquement littéraires, pantomime-ballet, mu-

(1) *Ges. Schr. IV*, 257, 258 s., cf. *I*, 20.

sique brillante écrite selon les formules en usage : tous ces ingrédients ordinaires de l'opéra se retrouvent dans l'ouvrage de début de Wagner. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de ce que l'auteur, lorsqu'il eut pris complètement conscience de lui-même et qu'il se fut créé à son usage une forme dramatique originale, ait tenu en assez mince estime cette œuvre de jeunesse si peu en harmonie avec les exigences de son esthétique. Déjà en 1847, lorsqu'il dirigeait à Berlin les répétitions de *Rienzi*, il remarquait que certains rôles exigeaient, de la part des chanteurs, un effort physique excessif, et priait les acteurs d'excuser cette erreur « comme un péché de jeunesse ». Plus tard, dans sa correspondance avec Liszt, il déclare nettement qu'il ne s'intéresse plus à *Rienzi* et qu'il le regarde comme une pièce à effet, bonne tout au plus à lui rapporter quelqu'argent (1). Dans sa *Lettre sur la musique* enfin (1861), il en parle assez dédaigneusement comme d'un ouvrage « plein d'un feu junévile », mais sans grande importance au point de vue de l'histoire de ses idées, sans originalité vraie, conçu à l'imitation de l'opéra héroïque de Spontini et sous l'influence de l'opéra français d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy (2).

On ne saurait, toutefois, accepter sans réserves, bien qu'elle se base en apparence sur les aveux mêmes de l'auteur, l'opinion la plus répandue peut-être sur *Rienzi*, d'après laquelle cette œuvre ne serait qu'un opéra « à la Meyerbeer » sans analogie avec les productions postérieures de Wagner. On a fait remarquer, en effet, avec beaucoup de raison, que la date même de la composition de *Rienzi* empêche de ranger cette œuvre parmi les pro-

(1) Lettres à Liszt, *II*, 193, 223.
(2) *Ges. Schr. VII*, 119, cf *IV*, 324.

ductions issues de l'école de Meyerbeer. *Rienzi* est en effet de 1838, fort antérieur par conséquent au *Prophète* et à l'*Africaine*; quant aux *Huguenots* ils avaient bien paru en 1836, mais il est invraisemblable, vu la lenteur des communications artistiques entre Paris et Riga, qu'ils aient été connus de Wagner au moment où il concevait son opéra. Pour établir la part d'influence qui revient à Meyerbeer dans la composition de *Rienzi*, il faudrait démontrer que l'œuvre de Wagner est imitée de *Robert-le-Diable* (1831), ce qui manque singulièrement de vraisemblance. En réalité Wagner, dans *Rienzi*, procède bien plutôt de Gluck et de Spontini que de Meyerbeer.

A un autre point de vue encore il importe de ne pas se méprendre sur la véritable portée des aveux de Wagner à propos de *Rienzi*. Lorsqu'il dit qu'il voyait son sujet « à travers les lunettes de l'opéra » et qu'il n'attachait pas d'importance particulière au style et à la forme des vers, Wagner n'entend pas du tout déclarer par là que son libretto n'est, comme la plupart des livrets d'opéras, qu'un simple prétexte à musique. Wagner reprochera plus tard aux compositeurs d'opéras en général et à Meyerbeer en particulier de rechercher perpétuellement l'effet pour l'effet et cela au prix des pires invraisemblances, de composer leurs œuvres en enfilant bout à bout une série de morceaux plus ou moins brillants, sans se préoccuper de mettre en valeur les éléments dramatiques que renferment leurs sujets. Or il n'a garde de tomber lui-même dans le défaut qu'il devait critiquer plus tard si durement chez ses rivaux. Le point de départ, chez lui, c'est toujours l'idée dramatique. Il s'était très sincèrement pris d'enthousiasme pour son sujet, et passionné pour son héros, « ce Rienzi, avec les grandes pensées qui se pressaient dans sa tête et son cœur », dont,

la tragique destinée « faisait vibrer de sympathie tous mes nerfs » (1). La source dernière de son inspiration, c'était, d'un bout à l'autre de son œuvre, cet amour ardent de liberté qu'il sentait bouillonner en son propre cœur et dont il voyait en Rienzi une glorieuse et noble incarnation, On a pu dire, non sans vraisemblance, que *Rienzi* était le drame de la Révolution de Juillet telle que la comprenait Wagner, la lutte de la liberté et de la loi contre les caprices et le despotisme arbitraire d'une aristocratie brutale et corrompue ; ou encore que le drame tout entier était dominé par une idée morale exprimée sous ses diverses formes par les personnages de Rienzi, d'Irène et d'Adriano : la délivrance de la patrie par le sacrifice de l'individu au profit de la communauté. Il est certain, dans tous les cas, que Wagner a fait un effort très sincère pour créer un véritable drame, intéressant par lui-même et non pas seulement par les développements musicaux dont il était l'occasion. Il a pu se rendre à lui-même le témoignage d'avoir renoncé volontairement à tous les effets purement musicaux qui se présentaient comme d'eux-mêmes à son imagination (2). Aussi est-il — et cela dès l'époque de *Rienzi* — essentiellement un *dramaturge*, mais un dramaturge chez qui les conflits de passions, les crises sentimentales, qui sont l'essence de tout drame, évoquent simultanément des motifs poétiques et musicaux. Ce qui distingue *Rienzi* des drames postérieurs de Wagner, ce n'est donc pas, comme on l'a souvent dit, la prédominance de l'élément musical sur l'élément dramatique. *Rienzi* est, en effet, un drame au même titre que les autres œuvres de Wagner. Seulement dans la réalisation de ce drame, l'artiste a donné plus d'impor-

(1) *Ges. Schr. IV*, 257.
(2) Lettres à Fischer, p. 262 s.

tance à la partie musicale de sa tâche qu'à la partie poétique : il ne s'est servi de la parole que pour indiquer d'une manière sommaire les contours extérieurs de son œuvre, pour poser les personnages et définir les situations, sans trop s'inquiéter de la valeur spécifiquement poétique que pouvait avoir cette esquisse en elle-même ; il a, au contraire, accordé tous ses soins à l'expression musicale de sa pensée dramatique, estimant que la musique lui suffisait pour initier les spectateurs aux passions des personnages qu'il portait sur la scène, et leur communiquer quelque chose de cet enthousiasme qu'il ressentait lui-même pour la grande figure de Rienzi et pour les idées qu'il représentait. On ne saurait donc sans injustice méconnaître dans l'opéra de Wagner, et cela en dépit de sa valeur littéraire médiocre, une réelle beauté dramatique, ni le confondre avec ces libretti tant critiqués par Wagner, où l'intérêt dramatique fait défaut aussi bien que le mérite poétique.

Faut-il maintenant aller plus loin et admirer en *Rienzi*, comme le fait un des critiques wagnériens les plus justement estimés, un drame de grand style, plus beau et plus « vrai » que le roman de Bulwer dont il est tiré ? Peut-être y a-t-il bien un peu d'exagération à tant louer une œuvre dont l'auteur ne se dissimulait pas les imperfections. Si l'on compare le roman de Bulwer et le drame de Wagner on voit du premier coup d'œil que Wagner a fortement condensé l'action historique qui se déroule dans le récit un peu touffu de Bulwer, et qu'il a, de même, beaucoup simplifié et généralisé les caractères parfois très complexes des personnages du roman. Bulwer nous montre, par exemple, en Rienzi, non seulement le patriote épris de liberté, mais encore le politicien adroit, le protecteur de l'industrie, le catholique superstitieux, l'amant

d'une riche et noble dame. Wagner se contente de noter un petit nombre de traits essentiels qui caractérisent la physionomie morale de son héros : l'amour enthousiaste de la patrie, l'esprit de sacrifice et d'abnégation, la magnanimité envers les ennemis, la foi en Dieu. Mais cette simplification de l'action, cette idéalisation des caractères qui distinguent l'œuvre de Wagner ne constituent pas nécessairement un progrès sur le roman de Bulwer. Ceux qui veulent admirer l'opéra de *Rienzi* pourront, à la vérité, s'appuyer sur ces faits pour établir que Wagner a su condenser en une action dramatique, à la fois simple et grandiose, la longue et lente épopée de Bulwer. Ceux qui voudraient le critiquer pourraient arguer des mêmes faits pour démontrer que Wagner a transformé en un libretto abstrait, d'une généralité quelque peu banale, le roman coloré et pittoresque de son devancier. Et ils ne manqueraient pas d'arguments à présenter en faveur de cette thèse. Ils feraient valoir que si le caractère de Rienzi est assez bien venu, les autres personnages, Irène, Adriano, Orsini, Colonna, si vivants dans le roman de Bulwer, ne sont guère que des silhouettes dans l'opéra de Wagner ; que l'Adriano de Wagner surtout, si indécis et si gauche d'abord dans son rôle de médiateur entre ses parents et Rienzi, si violent ensuite une fois qu'il a pris parti contre le tribun, est une figure bien imprécise et peu intéressante. Ils pourraient faire observer enfin que, comme drame historique, *Rienzi* est souvent une psychologie par trop sommaire ; que, par exemple, après le triomphe de Rienzi à la fin du troisième acte, la grande scène qui ouvre le quatrième acte n'est peut-être pas suffisante pour nous faire vraiment sentir et comprendre les causes qui ruinent si brusquement le crédit de Rienzi auprès du peuple ; que, surtout, le changement d'attitude du légat qui excommu-

nie, au quatrième acte, Rienzi, après l'avoir soutenu au début de l'action, survient dans l'opéra de Wagner comme un coup de théâtre que rien ne prépare et dont les causes demeurent à peu près inintelligibles au spectateur.

Wagner se rendit très bien compte des points faibles que présentait son drame de jeunesse. On remarquera, d'abord, que *Rienzi* est resté une tentative isolée dans son œuvre ; que malgré le succès de son premier opéra, il n'est jamais revenu au genre historique et que s'il lui arriva, dans la suite, d'esquisser des drames tirés de l'histoire comme *Manfred* ou *Frédéric Barberousse*, il finit toujours par reculer devant l'exécution. Plus tard, dans *Opéra et Drame*, Wagner a exposé les raisons qui l'avaient empêché de continuer dans la voie où il s'engageait avec *Rienzi*. Il crut voir en effet que les sujets historiques ne pouvaient convenir au drame musical et cela parce qu'il était presque impossible de réaliser, dans ce cas, cette harmonie de la musique et des paroles à laquelle doit tendre le poète-musicien. Assurément il est possible de trouver dans un grand événement historique la matière d'un drame où s'entrechoquent des passions éternellement humaines et susceptibles d'être rendues par la musique ; c'est ainsi, par exemple, que les sentiments généraux qui forment en quelque sorte la base du drame de *Rienzi,* le patriotisme, l'amour de la liberté, peuvent être exprimés à la fois par la poésie et par la musique. Mais tout drame historique contient forcément, outre cet élément universellement humain, un élément spécifiquement historique et contingent ; à ce point de vue, *Rienzi* doit être un tableau historique de la vie romaine au XIVe siècle, une description pittoresque des hommes de cette époque, avec leurs mœurs, leurs partis pris, leurs préjugés moraux et sociaux. Or, tout ce qui est conventionnel, contingent, tout ce qui varie

selon les époques et selon la mode peut être exposé par la parole et compris par la raison; il est impossible par contre de le rendre immédiatement sensible au cœur par la musique. L'auteur d'un opéra historique se trouve donc pris entre deux nécessités également fâcheuses : d'une part, il lui faut éliminer le plus possible tout l'élément contingent, mais alors l'intérêt historique risque de s'évaporer; d'autre part, s'il veut conserver à son œuvre un cachet historique, il est obligé d'y introduire de longs passages où les paroles seules importent et ne demandent pour être pleinement comprises aucun accompagnement musical; mais alors si le compositeur s'obstine malgré tout à les mettre en musique, cette musique n'a plus avec l'action et les paroles aucun lien nécessaire; elle n'est qu'un ornement postiche, surajouté au texte qui pouvait parfaitement se suffire à lui-même.

Toutes ces objections au genre même de l'opéra historique, que Wagner formulait en 1850 dans ses écrits théoriques, il va sans dire qu'il ne les concevait pas encore en 1838, au moment où il écrivait *Rienzi*. A cette date, il était heureux d'avoir mis sur pied un « grand opéra » qu'il estimait être pour le moins aussi beau que ceux qui avaient été applaudis à Paris les années précédentes. Et lorsqu'en 1839 il fut chassé de son poste de chef d'orchestre, par suite des intrigues d'un ami peu scrupuleux qui aspirait à sa succession, il quitta Riga sans le moindre regret, pauvre d'argent, mais le cœur gonflé d'espoir, et s'embarqua pour Paris, où, grâce à son *Rienzi*, il espérait trouver gloire et richesse.

IV

Wagner à Paris.

Dans une nouvelle faisant suite au *Pèlerinage chez Beethoven* et intitulée *La fin d'un musicien étranger à Paris*, Wagner a raconté sous une forme humoristique et en y ajoutant un dénouement tragique ses propres expériences parisiennes. Il nous présente d'abord son héros, le jeune musicien allemand, fraîchement débarqué à Paris ; il était habillé à la mode de province, escorté d'un magnifique terre-neuve ; son cœur compatissant plaignait les pauvres chevaux de fiacre qui, roués de coups, glissaient sur le pavé gras ; et il ne s'irritait jamais quand un gamin le bousculait sur un trottoir étroit et le faisait choir dans le ruisseau. « Malheureusement pour lui, il avait une conscience artistique délicate, il était ambitieux mais sans talent pour l'intrigue ; et dans sa jeunesse il avait vu une fois Beethoven, ce qui lui avait tourné la tête à tel point qu'il était impossible qu'il sût faire son chemin à Paris » ; ce naïf enthousiaste était venu tenter fortune à Paris, avec des opéras sérieux et comiques, des partitions de musique instrumentale, des romances, — mais sans argent et sans recommandations, comptant, pour triompher, sur son talent, sur les virtuoses qui chanteraient ses romances dans les salons, sur les directeurs de concerts et de théâtres qui s'empresseraient de soumettre ses œuvres au public, sur la presse impartiale et incorruptible qui ferait connaître partout son nom. Naturellement les désillusions ne se font

pas attendre. Personne ne se donne même la peine de l'entendre car il n'a ni fortune ni renommée ; il use sa force et son énergie en stations interminables dans toutes les antichambres ; ses ressources s'épuisent ; il connaît la faim ; son chien même, le beau Terre-neuve, l'abandonne pour suivre un Anglais mélomane et canophile qui fait d'ailleurs le malheur de la pauvre bête en la forçant à assister à ses états musicaux sur le cor de chasse. Alors la folie s'abat sur lui et enténèbre son intelligence ; il rêve de composer la musique pour les représentations du Guignol des Champs-Elysées, il vague sans but à travers les rues, n'osant plus même stationner dans les antichambres, jusqu'au moment où, vaincu par la faim et la misère, il s'en va mourir dans une mansarde de Montmartre, confessant jusque dans son agonie sa foi inébranlable en Dieu, en Mozart, en Beethoven et en la vertu souveraine de la grande musique, qui remplit d'une joie infinie ceux qui lui ont voué un culte fidèle et désintéressé.

Comme le héros de sa nouvelle, Wagner était débarqué un beau jour à Paris, pauvre d'argent mais riche d'espérances, avec sa femme Minna et un magnifique Terre-neuve répondant au nom de Robber. Plus heureux que son musicien allemand, il arrivait, du moins, muni de lettres de recommandation de son illustre et tout puissant compatriote Meyerbeer dont il avait fait la connaissance et la conquête à Boulogne-sur-Mer. Il eut même la bonne fortune d'être introduit et patronné dans le monde artistique parisien par Meyerbeer en personne qui vint à Paris, pour un court séjour, peu de temps après l'arrivée de Wagner. Aussi ses débuts furent-ils assez heureux ; il rencontra partout un accueil sinon très chaleureux du moins bienveillant et courtois ; et il put espérer, dans les premiers temps, qu'il arriverait promptement à soumettre ses

compositions au jugement du public. Mais les désillusions vinrent vite et il ne tarda pas à se convaincre qu'à Paris les bonnes paroles ne comptent guère et qu'il y a loin entre promettre et tenir. Il essaya d'abord, pour se faire connaître, de composer des romances pour les salons parisiens ; il mit en musique *les deux Grenadiers* de Heine, *Mignonne* de Ronsard, l'*Attente* et *Dors mon enfant* de Victor Hugo ; mais ces romances furent trouvées trop compliquées pour réussir dans les salons, et il ne tarda pas à s'apercevoir, d'ailleurs, que les chanteurs à la mode ne se souciaient nullement de révéler dans le monde parisien un jeune compositeur allemand inédit. En même temps Wagner, chaudement appuyé par Meyerbeer, apportait la *Défense d'aimer* au directeur de la Renaissance, Anténor Joly. Après de longues et laborieuses démarches, les efforts de Wagner semblaient sur le point d'aboutir : il avait trouvé un traducteur, Du Mersan, dont les vers semblaient encore mieux adaptés à la musique que ceux de l'original allemand ; il avait réussi à vaincre les dernières hésitations de Joly. Déjà il se croyait à la veille de voir la *Novice de Palerme* (c'est le titre qu'avait pris la *Défense d'aimer*) passer à la Renaissance et il comptait bien, avec cette pièce écrite dans le goût du jour, remporter un succès qui lui ouvrirait les portes de l'Opéra, quand, au printemps de 1840, la Renaissance fit faillite ! Après cette catastrophe qui ruinait ses espérances, il s'abaissa jusqu'à demander qu'on le chargeât d'écrire la musique d'un vaudeville de Dumanoir intitulé la *Descente de la Courtille ;* là encore il échoua, selon les uns par suite des intrigues d'un vaudevilliste de profession qui sut attirer à lui la commande, selon les autres parce que les choristes des *Variétés* auraient déclaré sa musique parfaitement inexécutable.

Un instant il put espérer une brillante revanche. Meyer-

beer, pendant une courte apparition qu'il fit à Paris dans le courant de l'année 1840, recommanda instamment Wagner au nouveau directeur de l'Opéra, Léon Pillet, qui fit briller aux yeux du jeune compositeur la perspective de jouer un drame lyrique, écrit par lui tout exprès pour l'Opéra. Enchanté de cette proposition inespérée, Wagner rédigea aussitôt l'esquisse d'un drame sur la légende du Hollandais volant, et s'empressa de la porter à Pillet. Sur ces entrefaites, Meyerbeer avait quitté Paris. Pillet lut le scénario et le trouva si fort de son goût qu'il proposa à l'auteur de le lui acheter, pour l'offrir à un autre musicien; il lui représenta que, par suite d'engagements antérieurs, il ne pourrait représenter un opéra de sa composition avant quatre ans, et, que d'ici là il aurait bien le temps de trouver un autre sujet. Wagner commença par repousser énergiquement ce marché, espérant que le retour de Meyerbeer ferait revenir Pillet à de meilleurs sentiments. Meyerbeer ne reparut pas. Et comme on rapporta à Wagner que Pillet avait mis, sans le consulter, son scénario entre les mains du librettiste Paul Foucher, il se décida, pour ne pas être complètement dépouillé, à céder son esquisse moyennant 500 francs (été 1841). Toutes les tentatives de Wagner pour se faire jouer sur une scène parisienne avaient ainsi lamentablement échoué. Il n'avait même pas réussi à faire apprécier sa musique instrumentale : une de ses ouvertures symphoniques, mise en répétition aux concerts du Conservatoire en janvier 1840, ne fut jamais jouée en public : l'année suivante, il parvint à faire exécuter son ouverture de *Christophe Colomb* à un concert organisé par l'éditeur Schlesinger (4 février 1841); mais les cuivres jouèrent si faux qu'elle demeura inintelligible au public. Naturellement les maigres ressources de Wagner furent bien vite épuisées par le séjour de Paris ;

dès l'hiver de 1839 à 1840, il connut la gêne. Ensuite ce fut la misère noire. S'il ne tomba pas au dernier degré du dénuement, ce fut grâce à Schlesinger auquel Meyerbeer l'avait recommandé, et qui lui donna un travail qui lui permit de gagner son pain. Wagner dut réduire des opéras comme la *Favorite* de Donizetti pour piano et chant, il dut écrire des arrangements pour tous les instruments possibles, jusques et y compris le cornet à piston, sur quantité d'opéras à la mode comme la *Favorite*, le *Guitarrero*, *Robert le Diable*, les *Huguenots*, la *Reine de Chypre*, *Zanetta*, etc. De plus, il s'improvisa écrivain et critique d'art. Il composa pour la *Gazette musicale* de Schlesinger deux nouvelles qui plurent non seulement au public mais à des connaisseurs comme Berlioz et Heine : *Une visite à Beethoven* (1840) et *la Fin d'un musicien étranger à Paris* (1841). Pour la même gazette, il écrivit une série de comptes-rendus, de fantaisies, de caprices esthétiques ; en même temps il rédigeait des correspondances parisiennes pour des revues allemandes, la *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann, l'*Europe* de Lewald, l'*Abendzeitung* de Dresde. Comme journaliste, il avait au moins la satisfaction de pouvoir se venger par de cinglantes ironies et d'amers sarcasmes des humiliations qu'il lui fallait subir dans son orgueil d'artiste. « J'entrai, dit-il, dans une voie nouvelle : celle de la révolte contre ce monde artistique contemporain, avec lequel j'avais voulu pactiser jusqu'alors, en venant chercher fortune dans sa brillante capitale, Paris » (1).

Quelques mois, en effet, avaient suffi pour modifier radicalement les idées de Wagner sur la valeur artistique du monde musical français. Il était arrivé à Paris avec la conviction que notre fameuse Académie royale de musique

(1) *Ges. Schr. IV*, 262.

était la première scène lyrique de l'Europe et qu'un succès parisien *classait* définitivement un auteur ; sans doute il n'admirait pas sans réserve toute la musique qui se jouait à l'Opéra : mais il estimait du moins que ce théâtre offrait au compositeur pour réaliser ses conceptions un ensemble de ressources unique au monde, et qu'un musicien ne devait rien tant souhaiter que de pouvoir user de toutes ces ressources pour mettre en valeur une œuvre d'un caractère élevé et d'inspiration sincère. Il ne tarda pas à changer d'avis. Il lui apparut bien vite que les compositeurs français les plus en vue, comme Auber ou Halévy avaient plus de savoir-faire que de génie et qu'au lieu de poursuivre un idéal artistique, ils se préoccupaient surtout d'exploiter fructueusement leur talent en flattant adroitement le goût du public. Il trouva qu'au grand Opéra l'interprétation ne laissait pas moins à désirer que les œuvres représentées ; qu'on n'y sentait jamais rien de supérieur, de vraiment artistique dans l'exécution ; que les chœurs y étaient moins bons qu'au théâtre de Dresde ; bref, il n'admirait sans réserves que la mise en scène, dont la splendeur matérielle et le luxe raffiné procuraient à ses sens une voluptueuse jouissance. Au grand Opéra, il préférait l'Opéra comique, dont les représentations lui paraissaient offrir « quelque chose de complet et d'original que l'on chercherait vainement en Allemagne » ; par contre, la musique nouvelle qu'on y jouait, « avec ses ignobles rythmes de quadrille », se classait, selon lui, « parmi les plus détestables productions qui eussent jamais paru aux époques de décadence artistique » (1). Quant à l'Opéra italien, il lui inspira une véritable horreur ; la musique italienne, dont la beauté sensuelle l'avait charmé un instant en Alle-

(1) *Ges. Schr. I*, 16.

magne, lui sembla de beaucoup inférieure à la musique française elle-même ; il prit en haine les fameux virtuoses du chant, surtout l'illustre Rubini qui était alors l'idole du public parisien. Et il arriva à cette conclusion que l'art à Paris était traité sans sérieux, sans respect ; que les compositeurs cherchaient à remplir leur poche, les artistes à briller pour leur propre compte au lieu d'interpréter loyalement les œuvres des musiciens ; que le public enfin, subissant la contagion délétère de ce milieu corrompu, avait perdu toute notion sérieuse de l'art et ne trouvait plus plaisir qu'à suivre les tours de force des virtuoses ou à contempler les splendeurs d'une mise en scène luxueuse.

Alors, dans cette cohue parisienne, où il se sentait esseulé et incompris, dans ce monde brillant, intelligent et léger, qui froissait ses convictions les plus sacrées par son dilettantisme sceptique en matière d'art et qui ne comprenait pas grand chose, de son côté, à la conscience artistique et au génie créateur du jeune étranger, Wagner sentit refleurir en son âme, plus ardent que jamais, l'amour de la grande musique allemande. Après avoir subi les séductions de l'art sensuel et profane de la France et de l'Italie, il revenait, humilié et contrit, au culte de Beethoven, le dieu de sa jeunesse, qu'il avait un instant renié au début de sa carrière de compositeur. Aux concerts du Conservatoire, il écouta avec un ravissement presque religieux les œuvres symphoniques du maître, et surtout la symphonie avec chœurs dont Habeneck, à la tête de son merveilleux orchestre, lui révéla, le premier, toute la sublime beauté. Le courage lui revint. La musique fut, comme il le dit (1), son bon ange qui le consola aux heures de misère et de

(1) *Ges. Schr. IV*, 263 *s.* cf. *I*, 180 *ss.*

détresse, qui l'empêcha de s'aigrir au cours des longues épreuves par lesquelles il passa, qui lui permit de garder intactes, pendant ces années douloureuses et déprimantes, ses facultés d'artiste créateur. Il sentit qu'il était, lui aussi, malgré ses erreurs chèrement expiées, un de ces musiciens allemands dont il parlait avec une sympathie attendrie dans un article écrit à cette époque (1), un de ces convaincus pour qui l'art est un sacerdoce, qui aiment la musique en elle-même et pour les saintes ivresses qu'elle leur procure, parce qu'elle est pour eux un besoin intime et profond, la jouissance suprême de la vie, et non parce qu'ils la regardent comme un moyen de briller ou de faire leur chemin dans le monde. Il savait maintenant à n'en pas douter qu'il marchait vers un idéal artistique radicalement différent de cet Opéra italien ou français dont il méprisait les fausses grâces et la vaine pompe ; et il commençait à entrevoir, par une intuition un peu confuse encore ce que pouvait être ce drame musical vers lequel il tendait de toutes les forces de son être. Dans le *Pèlerinage chez Beethoven*, il met dans la bouche de Beethoven la profession de foi suivante qui n'est évidemment que l'expression de ses propres sentiments à lui : « Si je composais un opéra suivant mon sentiment, il mettrait en fuite le public, car il ne renfermerait ni airs, ni duos, ni trios, ni aucun de ces morceaux qu'on coud ensemble aujourd'hui tant bien que mal pour faire un opéra ; ce que je ferais, il n'y aurait ni chanteurs pour le chanter, ni public pour le comprendre. Tout le monde ne connaît que le mensonge paré, la sottise brillante, l'ennui enjolivé. Celui qui voudrait composer un vrai drame musical serait tenu pour un fou, et le serait en effet, si,

(1) *Ueber deutsches Musikwesen; Ges. Schr. I*, 149, ss.

au lieu de le garder pour lui, il voulait le présenter au public. » Un tel drame devrait être conçu comme Shakespeare concevait ses tragédies. Il ne suffirait pas d'écrire pour les actrices des gentillesses musicales propres à faire valoir leurs moyens vocaux. La voix humaine est un instrument incomparablement plus beau que tous ceux de l'orchestre : il faudrait arriver à la traiter avec autant d'indépendance que ceux-ci, à créer une *musique vocale* comme il y a aujourd'hui une *musique instrumentale*. « Les instruments représentent l'organe primitif de la création et de la nature ; ce qu'ils expriment ne peut jamais être déterminé clairement ni fixé avec précision, car ils reproduisent les sentiments primordiaux tels qu'ils sortirent du chaos initial de la création, alors qu'il n'y avait peut être même pas encore des hommes pour les ressentir dans leurs cœurs. Il n'en est pas de même de la voix humaine : elle représente le cœur humain avec ses impressions définies et individuelles. Son caractère est, par suite, limité, mais clair et précis. Mettez maintenant ces deux éléments en présence, unissez-les ! En regard des sentiments primitifs, sauvages, tendant à une expansion infinie que représente l'orchestre, placez le sentiment clair et précis que représente la voix humaine. Par son entrée en scène, ce second élément exercera une action bienfaisante et conciliatrice sur la lutte des sentiments primordiaux ; elle donnera à leur flux un cours déterminé et concordant. Le cœur humain à son tour, en s'assimilant ces impressions primitives, se trouvera infiniment élargi et fortifié ; il deviendra capable de percevoir clairement en lui-même l'intuition jusque-là imprécise de ce qu'il y a de plus sublime au monde : il prendra conscience du divin » (1).

(1) *Ges. Schr. I*, 109-111. — Voir aussi une étude *Sur l'Ouverture*, *Ges.*

Et pendant les moments de répit que lui laissait le métier de manœuvre littéraire et musical qu'il faisait au service de Schlesinger, Wagner se remit à composer sans espoir de succès immédiat, sans s'inquiéter de savoir où et quand ses œuvres pourraient être jouées. Pendant l'hiver de 1839 à 1840, il écrit sous l'impression que lui avait laissée l'audition de la symphonie avec chœurs au Conservatoire, une ouverture pour le *Faust* de Gœthe. Pendant l'année 1840 (15 février au 19 novembre), il achève la partition de *Rienzi* et l'envoie, aussitôt terminée, à Dresde, où, grâce aux relations qu'il avait conservées là-bas, il pouvait espérer qu'elle serait favorablement accueillie. En 1841 enfin, après sa dernière déconvenue avec Léon Pillet, il se retire à la campagne, à Meudon, où il compose en sept semaines son *Vaisseau-fantôme*, dont l'esquisse musicale fut achevée le 13 septembre et sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant.

Pendant qu'il travaillait au *Vaisseau-fantôme*, il reçut dans les premiers jours de juillet une nouvelle qui lui apparut comme une radieuse promesse de bonheur au milieu de la misère noire où il se débattait. Par une lettre datée du 29 juin 1841, M. de Lüttichau, l'intendant du théâtre de Dresde, lui annonçait que *Rienzi* était accepté et serait joué le plus tôt possible. Il pouvait donc espérer une revanche, sur l'un des meilleurs théâtres allemands, de ses humiliations et de ses déboires à Paris. Aussi, bien que la saison de 1841-42 se passât sans que la direction de Dresde se décidât à monter son œuvre, le courage et l'entrain lui revinrent. Pendant les derniers mois de son séjour à Paris, il dut se livrer avec une ardeur

Schr. I, 194 ss. où Wagner analyse avec beaucoup de finesse les ressources différentes dont dispose le dramaturge et le musicien.

redoublée au métier d'écrivain et d'arrangeur, non seulement pour vivre, mais encore pour gagner de quoi faire le voyage de Dresde. Enfin, le 7 avril 1842, il put se mettre en route pour rentrer dans la ville où s'était écoulée sa jeunesse. » Pour la première fois, dit-il dans son autobiographie, je vis le Rhin ; et les yeux baignés de larmes, je jurai, moi pauvre artiste, une éternelle fidélité à ma patrie allemande ! » (1) Les amertumes de l'exil, le contact forcé avec ce génie français pour lequel il se sentait une « instinctive antipathie » (2), avaient ravivé en lui l'amour du sol natal, la tendresse pour le public allemand auprès duquel il espérait trouver la sympathie qui lui avait tant fait défaut à Paris. Il avait renoncé, sinon pour toujours, du moins pour longtemps, à son rêve de gloire cosmopolite, à ce désir ardent d'un succès parisien qui faisait battre son cœur lorsqu'il quittait Riga. Se créer un nom, une situation en Allemagne et travailler au relèvement de l'art allemand : c'était là désormais son ambition et son espoir.

(1) *Ges. Schr. I*, 19.
(2) *Ges. Schr. IV*, 260.

CHAPITRE II

WAGNER A DRESDE

I

Projets de réforme

« Victoire ! Victoire ! ô mes bons, mes fidèles, mes chers amis ! Le jour s'est fait ; il luira pour vous tous ! »

C'est en ces termes que, six mois après avoir quitté Paris, Wagner annonçait le succès éclatant de la première de *Rienzi* (20 octobre 1842) au petit groupe d'amis dévoués qu'il avait laissés là-bas. Brusquement, presque sans transition, il connut, après les affres de la misère, l'ivresse du triomphe ; le pauvre musicien qui pendant trois ans avait végété obscurément, écrivant pour gagner son pain des arrangements et faisant de la « copie » pour gazettes musicales, se réveilla un beau jour célèbre, auteur à la mode, grand favori du public de Dresde qui l'acclamait chaque soir avec enthousiasme. Et, tandis que les représentations de *Rienzi* continuaient leur cours triomphal, la direction de Dresde acceptait le *Vaisseau-fantôme* dont la partition, refusée à Munich et à Leipzig, sommeillait au fond des

cartons de l'Opéra de Berlin ; le nouvel ouvrage de Wagner, rapidement monté, était représenté le 2 janvier 1843 et obtenait un succès aussi complet — en apparence tout au moins — que celui de *Rienzi*. Et à la suite de ces deux triomphes, le jeune musicien était nommé à la fin de janvier au poste très recherché de *Kapellmeister* à l'Opéra royal de Dresde, aux appointements de 1,500 thalers par an. C'était une position inespérée pour un miséreux criblé de dettes comme l'était Wagner. Et pourtant il l'accepta sans enthousiasme, presque avec angoisse. Il appréhendait de se trouver de nouveau mêlé par métier à cette vie de coulisses dont il avait connu toute la mesquinerie pendant les quatre années où il avait été chef d'orchestre à Magdebourg, Königsberg et Riga. Surtout il craignait d'aliéner sa liberté en acceptant une fonction officielle qui allait nécessairement absorber une bonne partie de son temps et de son énergie. Et, s'il se décida néanmoins à accepter la place qui lui était offerte, ce fut peut-être moins à cause des avantages matériels qu'elle lui procurait, que parce qu'il espérait pouvoir, comme *Kapellmeister* royal, préparer à Dresde une réforme sérieuse de l'opéra et frayer ainsi la voie à la conception nouvelle de l'art qu'il prétendait inaugurer en Allemagne.

L'idée de créer à Dresde un centre artistique conforme à ses idées était bien de nature à séduire l'imagination de Wagner. L'opéra royal de Dresde était, en effet, une des premières scènes lyriques de l'Allemagne. Le théâtre venait d'être reconstruit d'après les plans de Gottfried Semper, et la salle avait été décorée par les meilleurs décorateurs parisiens. L'orchestre était nombreux et composé d'excellents artistes dont quelques-uns comme le violoniste Lipinski, le violoncelliste Dotzauer et surtout le flûtiste Fürstenau étaient des virtuoses renommés. Les

chœurs étaient admirablement stylés par Fischer, un musicien consciencieux et convaincu, ami intime de Wagner qu'il seconda toujours avec une abnégation et un zèle touchants. Non moins zélé et tout aussi dévoué à la cause de Wagner était le régisseur de l'opéra, l'excellent Heine que le maître traita toujours sur un pied d'affectueuse familiarité. Le personnel des chanteurs et cantatrices était des plus satisfaisant aussi. A leur tête il faut citer deux artistes de tout premier rang : le ténor Tichatschek qui brilla dans les rôles de Rienzi et de Tannhäuser, et surtout Wilhelmine Schröder-Devrient, l'actrice la plus renommée de toute l'Allemagne, qui, après avoir révélé jadis à Wagner dans le *Roméo* de Bellini comment une interprète de génie peut transfigurer par son jeu une œuvre médiocre, allait incarner sur la scène plusieurs de ses premiers rôles, Adriano dans *Rienzi*, Senta dans le *Vaisseau-fantôme*, Vénus dans *Tannhäuser*. Ajoutons enfin que l'opéra de Dresde jouisssait d'une subvention qui, dans la pensée de Wagner, devait l'affranchir de la nécessité de se conformer servilement au goût du public. Tout cela constituait un ensemble très respectable de ressources, dont un chef d'orchestre énergique et capable de mettre en œuvre tous ces éléments divers dans un esprit vraiment artistique pouvait tirer un parti considérable. Or ce qui faisait défaut jusqu'alors à Dresde, c'était précisément l'esprit artistique. Il ne s'était trouvé personne pour continuer dignement l'œuvre de réforme si glorieusement commencée par Weber. Ni le collègue de Wagner, Gottlieb Reissiger, qui avait succédé à Weber en 1727 comme *Kapellmeister*, ni l'intendant royal, baron de Lüttichau, qui était chargé de la direction de l'opéra, n'avaient l'énergie, l'autorité et les capacités nécessaires pour mener à bien une pareille œuvre. Il leur manquait à tous deux le feu

sacré, l'enthousiasme communicatif nécessaires pour stimuler et vivifier le personnel d'un théâtre d'opéra et obtenir de lui quelque chose qui dépassât une honorable médiocrité. Wagner estimait qu'à Dresde on avait fini par s'engourdir dans une sorte de torpeur qui rendait impossible toute représentation vraiment artistique. Une réforme radicale s'imposait donc. Il fallait rétablir une stricte discipline parmi les musiciens de l'orchestre, remettre au point les œuvres dont l'interprétation avait été altérée par nonchalance et par oubli des bonnes traditions ; donner plus de soin aux œuvres nouvelles que l'on mettait en scène ; refaire l'éducation des chanteurs endormis dans la routine d'opéra et les habituer à la déclamation lyrique ; ranimer dans le public le goût du beau en lui présentant les chefs-d'œuvre classiques de la musique dramatique et instrumentale exécutés dans le style voulu et avec une entière perfection ; continuer enfin l'œuvre artistique et patriotique de Weber en déclarant la guerre à l'influence démoralisante de l'opéra italien ou français et en créant un drame lyrique véritablement national. Wagner aborda avec confiance et résolution cette tâche qu'il savait hérissée de difficultés mais qu'il ne jugeait pas irréalisable. Il comptait sur sa ténacité et son énergie pour franchir tous les obstacles. De plus, il se sentait encouragé par le succès éclatant qu'avait remporté *Rienzi* à Dresde. Il espérait que le public qui l'avait si bien accueilli à ses débuts ne ferait pas de difficultés pour le suivre dans la voie nouvelle par où il voulait le mener et dont nous allons étudier les trois premières étapes : le *Vaisseau-fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*.

II

Le Vaisseau fantôme

L'histoire du Hollandais volant, le sombre héros du premier drame musical de Wagner, est une légende populaire. Son point de départ doit être cherché dans une superstition répandue, de temps immémorial sans doute, parmi les populations maritimes : les vaisseaux destinés à faire naufrage ou qui ont déjà fait naufrage, « reviennent », dit-on, sous forme d'ombres ou de fantômes sur le lieu où la catastrophe s'est produite ou doit se produire. De cette superstition sont nés, par transformation de la croyance populaire en récit épique, un grand nombre de contes où figure un vaisseau maudit qui se montre sous diverses formes aux navigateurs et dont l'apparition est généralement un présage de malheur. Le « Hollandais volant » (cette dénomination bizarre reste inexpliquée) est le capitaine d'un de ces navires. Sa légende — qui n'est ainsi qu'un cas particulier de la légende plus répandue du vaisseau maudit — s'est formée vers l'an 1600 et s'est perpétuée dans les récits des marins hollandais pendant tout le XVIIe siècle et le XVIIIe. Elle est éteinte aujourd'hui. Mais au moment où elle allait mourir, pendant le second quart du XIXe siècle, elle a été recueillie par divers poètes ou conteurs, tels que Henri Smidt, Marryat, Hauff, Heine qui se sont emparés du vieux motif populaire et lui ont donné les formes variées sous lesquelles il est parvenu jusqu'à nous (1).

(1) Sur la légende du Vaisseau-fantôme voir l'article de Golther, *Die Sage vom fliegenden Holländer* dans les *Bayreuther Blätter* 1893, p. 307 ss.

C'est la version de Heine que le hasard avait mis sous les yeux de Wagner, un jour qu'à Riga il feuilletait le premier volume du *Salon* paru en 1834. Dans une sorte de nouvelle humoristique qu'il intitule *Mémoires de M. de Schnabelewopsky*, Heine avait eu la fantaisie d'intercaler un récit moitié ironique moitié touchant de la légende du Hollandais volant et de son vaisseau maudit qui erre sur les flots depuis un temps immémorial. Son capitaine, un hardi navigateur hollandais, avait juré par le diable qu'il doublerait un certain cap en dépit de la tempête qui faisait rage, dût-il courir des bordées jusqu'au jour du jugement dernier. Le diable le prit au mot. Depuis ce temps l'infortuné doit parcourir les mers sans trêve ni repos. Une seule chance de salut lui reste : il peut être délivré par la fidélité d'une femme. « Le diable, sot qu'il est, dit Heine, ne croit pas à la fidélité féminine, et il a permis en conséquence au capitaine maudit de descendre à terre tous les sept ans, de s'y marier, et de tenter ainsi sa délivrance. Pauvre Hollandais, il est souvent trop heureux d'être délivré de sa chère épouse, et de retourner à son bord pour se remettre de la fidélité féminine. C'est sur cette fable, continue le narrateur, que se fondait la pièce que je vis au théâtre d'Amsterdam (1). Sept ans se sont écoulés ; le pauvre Hollandais, plus las que jamais de louvoyer sans fin, descend à terre, se prend d'amitié avec un marchand écossais qu'il rencontre, lui vend des diamants à un prix dérisoire, et quand il apprend que sa pratique a

(1) Cette pièce semble n'avoir jamais existé ailleurs que dans l'imagination de Heine. Toutefois en 1827, on jouait à l'Adelphitheater de Londres un mélodrame de Fitzball : *The flying Dutchmann or the phantom ship*, et il n'est pas impossible que Heine ait vu cette pièce à Londres le 7 avril 1827 ; elle est si dénuée d'intérêt, toutefois, qu'elle ne paraît pas avoir été la source où il a puisé. Il aura sans doute connu la légende populaire à laquelle il aura ajouté un dénouement libérateur, comme Marryat, de son côté, a aussi inventé une délivrance du Hollandais volant.

une belle fille, il la demande en mariage. Cette affaire se conclut aussi. » La scène montre alors la maison de l'Écossais ; la jeune fille regarde souvent avec mélancolie un vieux tableau noirci pendu à la muraille, qui au dire de sa grand'mère, est le portrait fidèle du Hollandais volant ; au tableau se rattache un avis traditionnel qui engage les femmes de la famille à se garder de l'original. Aussi la jeune fille s'est-elle, depuis son enfance, gravé dans le cœur les traits de cet homme dangereux. Dès qu'elle voit entrer le fiancé que son père lui destine, elle tressaille à la vue de ces traits connus. Le Hollandais, cependant, pour détourner les soupçons, rit de la superstition, s'égaie même aux dépens du Hollandais volant, ce Juif errant de la mer, mais finit par se laisser involontairement gagner par la tristesse, en peignant les souffrances que l'infortuné doit éprouver sur l'immense désert de l'Océan : « Comme un tonneau vide que les vagues se jettent et se renvoient avec dérision, ainsi le pauvre Hollandais reste ballotté entre la vie et la mort sans qu'aucune veuille de lui : sa douleur est profonde comme la mer sur laquelle il flotte ; son vaisseau est sans ancre et son cœur sans espoir. » La jeune fille qui a deviné le secret de l'étranger est saisie d'une profonde compassion, et lorsque son fiancé lui demande ensuite : « Veux-tu m'être fidèle ? » elle lui répond résolument : « Fidèle jusqu'à la mort. » — Sur quoi Heine, par un procédé qui lui est familier, s'amuse à interrompre son récit et se lance dans une digression qui n'a aucune espèce de rapport avec le sujet qu'il traite, mais qui lui permet de se dispenser de l'analyse de la pièce pour arriver droit au dénouement. « Quand je retournai au théâtre, reprend Heine, j'arrivai justement à la dernière scène de la pièce, où la femme du Hollandais volant, Mme la Hollandaise volante, grimpée sur un récif élevé,

se tordait les mains en désespérée, pendant qu'on voyait sur la mer son malheureux époux sur le pont de son mystérieux vaisseau. Il l'aime et veut la quitter pour ne pas l'entraîner à sa perte ; et il lui avoue son horrible sort et l'effrayante malédiction qui pèse sur lui. Mais elle s'écrie à haute voix : « Je t'ai été fidèle jusqu'à présent et sais un moyen sûr de te garder fidélité jusqu'à la mort ». A ces mots la femme fidèle se jette dans la mer : l'enchantement du Hollandais volant est détruit ; il est délivré, et nous voyons le navire-fantôme se perdre dans l'abîme des flots. — La morale de l'ouvrage, conclut ironiquement Heine, c'est, pour les femmes, qu'elles doivent bien prendre garde de ne pas épouser de Hollandais volant ; et nous autres hommes nous apprenons par là, comment, en mettant les choses au mieux, les femmes nous fond couler par le fond ! »

Ce récit d'une poésie étrange et déconcertante avait, dès l'abord, vivement frappé l'esprit de Wagner sans toutefois stimuler pour le moment sa verve poétique, car il était alors occupé à la composition de *Rienzi*. Un peu plus tard, pendant son aventureux voyage de Riga à Londres, la tempête l'avait jeté sur les côtes de Norvège, vers cette baie de Sandwike où il fera plus tard aborder son Hollandais ; là dans le fracas de l'ouragan il avait entendu les récits des marins sur le vaisseau maudit et son mystérieux capitaine. Cette fois le vieux mythe populaire avait pris vie et couleur dans son imagination. Aussi, lorsque Pillet lui proposa d'écrire un drame lyrique pour l'Opéra, le sujet du Vaisseau-fantôme lui vint-il tout naturellement à l'esprit. Il s'entendit avec Heine qui l'autorisa à s'inspirer de sa nouvelle pour le drame qu'il projetait. Peu de temps après, l'esquisse du *Vaisseau-fantôme* était rédigée et remise à Pillet.

La composition du *Hollandais volant* est une date capitale dans l'histoire du drame wagnérien. Entre cette pièce et *Rienzi* qui est à peine antérieur de quelques mois, l'écart était immense, si prodigieux même qu'au dire de Wagner « la vie d'aucun artiste ne présente un seul exemple d'une aussi complète transformation accomplie en aussi peu de temps » (1). Pour la première fois en effet Wagner se montrait dramaturge original. « C'est avec le *Vaisseau-fantôme*, dit-il dans sa *Communication à mes amis*, qu'abandonnant le métier de librettiste, je commençai ma carrière de poète » (2). Les *Fées*, la *Défense d'aimer*, *Rienzi* n'étaient en effet que des adaptations à la scène d'œuvres littéraires achevées — un conte de Gozzi, un drame de Shakespeare, un roman de Bulwer. Cette fois, au contraire, Wagner n'avait eu d'autres matériaux que quelques pages humoristiques de Heine et des contes de matelots évidemment très informes. Il avait dû donner lui-même à son sujet la vie et la forme littéraire. Et il avait créé non plus une grande machine historique, compliquée et artificielle comme son *Rienzi*, mais un drame très sobre et très poignant qui se joue entre un petit nombre de personnages: le Hollandais et sa libératrice Senta, Daland le père de Senta et Erik son fiancé. L'action était si simple que Wagner avait même tout d'abord songé à traiter son sujet en un acte et à intituler sa pièce « ballade dramatique » ; s'il avait, dans la suite, donné à son œuvre un peu plus d'ampleur, il s'était attaché cependant à n'introduire dans l'action aucune complication arbitraire, à bannir tout détail purement épisodique, à éliminer tout ce qui pouvait sen-

(1) *Ges. Schr. I*, 3.
(2) *Ges. Schr. IV*, 266 ; voir aussi Lettres à Röckel p. 66. « *Die Periode seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem fliegenden Holländer.* »

tir l'intrigue romanesque vulgaire. On a même remarqué que l'action du *Vaisseau-fantôme* se rapproche plus que celle de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* de cette simplicité idéale de l'intrigue que nous avons déjà signalée comme l'un des traits essentiels du drame musical (1). Le *Hollandais volant* peut donc être regardé, tant par le sujet traité que par l'esprit dans lequel il est conçu, comme le premier drame wagnérien proprement dit. C'est donc le moment de signaler brièvement les caractères distinctifs de ce genre nouveau et d'indiquer la place qu'il nous paraît occuper dans l'histoire littéraire de l'Allemagne,

Le drame de Wagner présente d'abord quelques traits fort apparents par lesquels il se rattache à la tradition romantique.

Il est romantique, tout d'abord, par la nature même des sujets qu'il traite. On sait que l'œuvre la plus considérable peut-être du romantisme allemand a été la résurrection du passé germanique. Non seulement les romantiques ont pieusement recueilli tous les souvenirs de ce passé — monuments littéraires du moyen âge, romans et chansons populaires, contes enfantins, légendes et traditions — mais ils ont voulu leur donner un intérêt actuel et vivant. Il ne leur suffisait pas de faire œuvre d'archéologues, de lettrés, de philosophes ; ils avaient l'ambition de restituer, non pas seulement à une élite intellectuelle mais au peuple allemand tout entier, le trésor de ses traditions à demi oubliées. De là toute une littérature de traductions d'arrangements, d'adaptations, à laquelle se rattache indiscutablement l'œuvre de Wagner. Tous les sujets de ses drames sont en effet empruntées soit à la légende germanique, soit à des légendes d'origine exotique, mais qui

(1) Chamberlain, *Das Drama R. Wagners*, Leipzig 1892, p. 42.

étaient devenues populaires en Allemagne au moyen âge. Tous ces sujets aussi ont été traités, avant Wagner, pas des poètes se rattachant à l'école romantique. Tieck a mis en romances la jeunesse de Siegfried et traité sous forme de nouvelle la légende de Tannhäuser; Fouqué a fait revivre, dans une nouvelle, la légende du Tournoi poétique de la Wartbourg et dans son drame de *Sigurd le héros du Nord* la légende des Nibelungen; comme lui, Hoffmann et Novalis ont été inspirés par la légende du Tournoi de la Wartbourg; Immermann après avoir projeté de mettre en vers l'histoire du Chevalier au cygne, a composé un admirable fragment d'épopée sur Tristan et Iseut, et un « mythe » dramatique, *Merlin*, dans lequel il s'est inspiré de la légende de Parsifal et du Graal; Heine a directement fourni à Wagner le sujet du *Vaisseau-fantôme* et donné une version étrange et pleine de poésie de la légende de Tannhäuser; ajoutons enfin que Weber avait songé à traiter cette même légende sous forme d'opéra, d'après un livret de Clemens Brentano, et que Schumann, au moment où Wagner composa son *Lohengrin*, méditait de traiter un sujet analogue emprunté au cycle de la Table ronde. On voit par cette simple énumération — et il serait aisé de beaucoup allonger notre liste (1) — que Wagner a toujours traité des motifs qui étaient en quelque sorte « dans l'air », et dont ses devanciers ou ses contemporains avaient senti la haute valeur poétique. Mais, tandis que la plupart des œuvres littéraires du romantisme sont mortes aujourd'hui pour le grand public et n'excitent plus guère que l'intérêt du lettré, Wagner a su trouver,

(1) Sur la légende des Nibelungen, surtout, il existe une foule de tragédies outre celle de Fouqué. Citons par exemple celles de F. R. Hermann (1819), de E. W. Müller (1822), de F. Wachtler (1822), de K. F. Eichhorn (1824), de J. Zarnack (1826), de E. B. S. Raupach (1839), de Chr. Wurm (1839), de W. Osterwald (1849), etc.

pour les sujets qu'il a traités, la forme définitive sous laquelle ils ont passé à la postérité et vivent encore aujourd'hui dans l'imagination de nos contemporains. Ses drames résument donc, en quelque sorte, pour la conscience moderne, une bonne partie de l'œuvre du romantisme.

A un autre point de vue encore, Wagner me paraît se rattacher aux romantiques : il a comme eux, au plus haut degré, le sentiment des puissances élémentaires de la nature. On sait que, pour les poètes romantiques, la nature est véritablement vivante, animée, peuplée d'esprits et de fantômes; pour eux il y a vraiment une âme de la forêt, des eaux ou de la montagne; et cette âme, ils savent en dire le penser confus et mystérieux. Chez Tieck, par exemple, Heine signale et admire dans son *École romantique* une sorte d'accord singulier avec la nature, surtout avec le règne des plantes et des pierres. « Le lecteur, dit-il, se sent comme transporté dans une forêt enchantée ; il entend les sources souterraines ruisseler mélodieusement. Il croit entendre quelquefois son propre nom prononcé dans les murmures du feuillage. Des plantes aux larges feuilles, qui semblent animées, enlacent ses pieds et entravent sa marche ; des fleurs merveilleuses et inconnues ouvrent, pour le contempler, de grands yeux diaprés de mille couleurs ; des lèvres invisibles pressent son front ; de hauts champignons s'agitent au pied des arbres, et résonnent doucement comme des clochettes ; de grands oiseaux silencieux se balancent sur les branches, et baissent vers lui leurs longs becs pensifs... Tout respire ; tout est frémissant et plein d'attente (1). » Chez Weber, même senti-

(1) *Werke* (éd. Strodtmann) *IV*, 141 s. — Sur le sentiment de la nature chez les romantiques et chez Tieck en particulier, voir aussi Brandes, *Die romant. Schule in Deutschland*, 4e édition, Leipzig, 1895, p. 109 ss.

ment profond de la nature ; seulement il s'exprime non plus par des mots, comme chez Tieck, mais par des sons. Les phénomènes extérieurs se traduisaient chez lui en mélodies ; les contrées qu'il visitait tintaient en quelque sorte dans son imagination comme des morceaux de musique, à tel point qu'il avait la faculté d'évoquer, à l'aide du souvenir musical gravé dans sa mémoire, les impressions visuelles qui avaient donné naissance à ce souvenir. La description musicale de la nature entre, pour une bonne part, dans le charme du *Freischütz*, l'une des œuvres dramatiques les plus parfaites qu'ait produites le romantisme. Weber y a dit avec un charme infini la poésie de la forêt, joyeuse et souriante dans la claire lumière du jour, mélancolique et frissonnante au coucher du soleil, funèbre et menaçante dans les ténèbres de la nuit, quand les esprits mauvais y prennent leurs ébats. — Comme les romantiques et avec plus de puissance qu'aucun d'eux, Wagner sait associer la nature aux événements humains et rendre sensible à notre cœur cette âme obscure et élémentaire des choses. Nous avons déjà signalé plus haut (p. 24) son talent de peintre de fresques, sa faculté merveilleuse de voir dans une action dramatique une série de tableaux pittoresques ou grandioses dans lesquels la nature — une nature essentiellement « romantique » — forme la plupart du temps le cadre. Il est juste d'ajouter que ses vers et surtout sa musique sont un commentaire singulièrement émouvant de ces magnifiques tableaux. Grâce à cette association du spectacle extérieur avec la poésie et la musique, Wagner obtient des effets d'une rare puissance. Comme le *Freischütz*, par exemple, est le poème de la forêt, ainsi le *Vaisseau-fantôme* est le poème de l'Océan avec ses colères et ses tempêtes, et de même que Weber frappe l'imagination des spectateurs en leur mon-

trant le décor fantastique de la Gorge-aux-loups, de même Wagner, usant d'un procédé analogue, fera paraître sur la scène son Vaisseau maudit, qui glisse silencieux, à la lueur des éclairs, sur la mer en furie, avec ses voiles rouges, son mât noir, son équipage de spectres, et qui symbolise pour les yeux, sous une forme fantastique, cette terreur qui saisit l'âme du matelot en face du tumulte effrayant de l'Océan déchaîné. Dans l'*Anneau du Nibelung*, surtout, Wagner a des descriptions de la nature qui n'ont peut-être pas été égalées. C'est d'abord l'étonnant début de l'*Or du Rhin*, qui nous initie aux mystères de la vie des eaux et nous fait voir les ébats des ondines qui se jouent autour des récifs dans les profondeurs du fleuve. C'est, dans la *Walküre*, la célèbre scène d'amour entre Siegmund et Sieglinde, où la brise voluptueuse d'une tiède nuit printanière ouvre les portes de la cabane de Hunding, où la clarté de la lune inonde soudain la sombre demeure, tandis que des lèvres de Siegmund s'échappe un hymne passionné dans lequel il célèbre les saintes ivresses du printemps victorieux. C'est encore la description de la tempête où, dans les nuages échevelés, parmi les éclairs, le tonnerre et le sifflement strident de l'ouragan, volent les Walküres. C'est surtout, dans *Siegfried*, cette exquise scène du second acte où la forêt, pleine de vagues rumeurs et de gazouillements d'oiseaux, berce de son murmure, dans une douce rêverie, l'âme toute neuve du jeune Siegfried. Mais à quoi bon multiplier les exemples de ces descriptions ; leur charme si pénétrant échappe à l'analyse et ne saurait en aucune façon se démontrer. Ceux que nous venons de citer suffisent amplement pour indiquer à ceux qui sentent ce charme que comme peintre des puissances élémentaires de la nature, de cette vie des choses étrange et mystérieuse que nous percevons confusément autour de nous sans la com-

prendre, Wagner a continué avec un succès éclatant la tradition romantique.

Il dépasse les romantiques comme peintre de l'âme humaine, et par là il se rapproche peut-être davantage des classiques et en particulier de Gœthe.

La plupart du temps, en effet, les romantiques, dans leurs tentatives pour faire revivre le passé germanique, n'ont guère réussi qu'à décrire des aventures extraordinaires, à évoquer devant notre imagination un décor pittoresque et curieux, mais non à nous montrer sous la cuirasse ou la cotte de mailles du chevalier ou du guerrier germain une âme semblable à l'âme moderne. Heine compare les contes de chevalerie de La Motte Fouqué à ces énormes tapisseries ouvragées de grosse laine qui par leur abondance de figures et la magnificence leurs de coloris frappent les yeux tout en laissant l'âme indifférente (1). Cette comparaison pourrait s'appliquer à nombre de productions de cette époque qui intéressent plus par le *costume* moyenâgeux que par l'étude des passions humaines. Une œuvre telle que le *Merlin* d'Immermann où il y a, comme dans le *Faust* de Gœthe ou dans les drames de Wagner, une action intérieure fortement conçue et une idée philosophique curieuse, constitue une exception dans la littérature romantique. D'ordinaire, l'action intérieure laisse à désirer chez les romantiques. Il est instructif à ce point de vue de comparer le *Freischütz* et *Tannhäuser* qui, comme on l'a fait remarquer, traitent tous deux, au fond, le même sujet : la lutte du bien et du mal, de Dieu et de l'enfer (2). Tandis que dans *Tannhäuser* la lutte se livre dans l'âme même du héros, qui est partagé entre la soif

(1) *Werke*, VI, p. 243.
(2) C. Bellaigue, *Revue des deux mondes*, 1er juin 1895, p. 699 ss.

de la volupté mauvaise et l'amour d'Elisabeth, la faute de Max a, chez Weber, un caractère tout extérieur. La passion qui remplit son âme, son amour pour la douce Agathe n'a rien de coupable : Max n'est pas, comme Tannhäuser, travaillé par d'impurs désirs ; son crime c'est uniquement d'avoir appelé l'enfer — l'enfer qu'il redoute et qu'il hait de toute son âme — au secours de son amour ; et pour cette raison aussi, son caractère, au point de vue psychologique, est beaucoup moins intéressant que celui de Tannhäuser, car nous éprouvons une certaine peine à prendre tout à fait au sérieux une faute de nature aussi purement formelle que la sienne. On arrive à une conclusion analogue si l'on compare Elisabeth et Agathe. Elisabeth se dévoue pour le salut de Tannhäuser ; elle offre sa vie en expiation du crime de celui qu'elle aime toujours malgré sa chute. Agathe n'est qu'une enfant de la forêt, naïve et grave, mais purement passive ; c'est à peine si elle intervient dans le drame par un avertissement donné à Max au moment où il va se rendre à la Gorge-aux-loups. Elle pressent seulement, à l'ombre des grands bois, des puissances vaguement mystérieuses et redoutables, et elle prie pour que celui qu'elle aime échappe à leurs embûches. Sans agir, sans vouloir, par la vertu secrète de son amour et de sa pureté, elle influe sur le dénouement. C'est une âme tout élémentaire, comme végétative, à peine plus consciente que cette âme des choses dont les romantiques aiment à nous dire les secrets.

Tout autres sont les personnages de Wagner. Ce ne sont pas des types conventionnels, des mannequins revêtus d'un costume moyen âge, ni des êtres à peine conscients agissant plutôt par un instinct obscur que par une volonté qui sait où elle tend. Le drame wagnérien, tel que nous l'avons défini dans notre introduction, est essentiellement psychologique

et humain. Wagner ne se contente pas de placer ses personnages dans un décor pittoresque et archaïque, il ne se confine pas dans la description de la nature et de l'émotion élémentaire, il se préoccupe avant tout de nous peindre des âmes, de nous initier à la vie intérieure de l'homme. Par là son drame lyrique se rattache à la tragédie grecque, comme le drame classique de Gœthe, avec lequel il présente de singulières analogies. Il est curieux en effet de voir comment Gœthe et Wagner, tout en partant de prémisses complètement différentes, arrivent cependant à des formules artistiques très voisines. Wagner se place, ainsi que nous l'avons montré plus haut (p. 2 ss.), uniquement au point de vue de l'artiste et base sa théorie du drame musical sur l'étude des ressources expressives propre à la parole et à la musique. Gœthe, surtout après son voyage d'Italie où il s'est imprégné de l'idéal classique, est surtout un penseur qui aspire à comprendre toujours mieux l'univers, non plus seulement dans ses manifestations superficielles et éphémères, mais dans sa vérité intime, dans ses lois éternelles. Comme savant, il cherche l'unité dans l'univers ; il s'efforce, grâce à ce don de l'intuition, dont nous avons déjà parlé, de montrer les analogies qui rattachent entre elles les formes particulières, de montrer par exemple que toutes les espèces animales ou toutes les espèces végétales ne sont que des modifications d'un seul et même type primitif. Comme artiste, de même, il s'attache à comprendre l'infinie variété des phénomènes et à les ramener à l'unité. De même que, dans le monde extérieur, l'homme de génie voit, en chaque phénomène particulier, l'idée générale qui l'explique, de même l'artiste doit distinguer, sous la diversité des apparences, ce qui est *universellement humain*. Il ne doit pas s'attacher à ce qui est accidentel ni s'attarder à peindre les détails caractéristiques qui distinguent les

individus. Les Anciens, les Grecs surtout, ont révélé à l'humanité la loi suprême du grand art : ils procèdent, dit Gœthe, comme procède la nature, et leurs œuvres ont quelque chose d'éternel et de nécessaire comme les œuvres de la nature elle-même. A leur exemple, le poète moderne doit, lui aussi, se dépendre de soi-même, « laisser son œil être lumière », éviter la recherche de l'effet, refléter fidèlement l'univers, fuir la *manière*, pour atteindre au *style*. — Ainsi pour Gœthe comme pour Wagner, mais pour des raisons entièrement différentes, le drame doit être conçu à l'imitation de la tragédie antique, mettre en scène des types très généraux et très simples, s'attacher non à reproduire la variété infinie et éternellement changeante des individus, mais à peindre les sentiments éternels de l'humanité. On a souvent remarqué que les drames de Gœthe tiennent parfois de l'opéra (1). Il n'est pas sans intérêt de constater, d'autre part, que le drame wagnérien « conçu dans l'esprit de la musique » traite des sujets romantiques par des procédés assez semblables à ceux dont usait Gœthe dans ses derniers drames.

Ce n'est pas du premier coup, toutefois, que Wagner est arrivé à réaliser ce drame psychologique et humain dont nous avons analysé précédemment, en *Tristan et Iseut*, le type idéal et définitif. Vers 1841, au moment où il composait le *Vaisseau-fantôme* — à l'étude spéciale duquel nous revenons après cette digression sur les caractères généraux du drame musical — Wagner n'avait encore aucune théorie arrêtée sur le drame musical. Dans le choix du sujet comme dans la manière de le traiter, il se laissait guider uniquement par son instinct d'artiste ; et cet instinct était encore parfois incertain et vacillant. Aussi

(1) Voir p. ex. F. Vischer, *Gœthes Faust*, Stuttgart, 1875, p. 72 ss.

le *Hollandais volant*, à côté d'incontestables beautés, présente-t-il encore des défauts très apparents et qui ne se retrouveront plus dans les œuvres suivantes.

Le premier défaut que Wagner lui-même reconnaissait à son œuvre et qu'il signalait dans sa *Communication à mes amis* (1), c'est que les physionomies de tous les personnages manquent encore de netteté et de précision ; le dessin en est vague, un peu flou. Cette imperfection apparaît très vivement dès que l'on compare les personnages du *Vaisseau-fantôme* à ceux des œuvres postérieures de Wagner. Dans ses drames d'après 1848, Wagner saura dessiner de main de maître des figures esquissées à grands traits, mais singulièrement vivantes, plastiques et expressives, comme ces personnages aux contours simplifiés des grandes compositions de Puvis de Chavannes ; que l'on veuille bien songer, par exemple, à la Walküre Brünnhilde, au jeune et triomphant Siegfried, au cordonnier-poète Hans Sachs, ou encore à Parsifal, le simple au cœur pur, qui, par la pitié, s'élève jusqu'à la sainteté. Il est hors de doute qu'on ne *voit* pas avec la même précision les personnages du *Vaisseau-fantôme* ; on ne perçoit que vaguement leur physionomie extérieure ; on a de la peine souvent à bien discerner les traits de leur physionomie morale. Le fiancé de Senta, le chasseur Erik, n'est qu'une pâle silhouette sans traits bien caractéristiques : les amies de Senta l'annoncent comme un jaloux ; en réalité, dans les deux scènes où il paraît, il ne sait que se plaindre sans jamais avoir l'énergie de disputer sérieusement sa fiancée au mystérieux étranger ; c'est à ce point qu'on a peine à se persuader de son amour pour Senta, tant cet amour se montre peu agissant et peu persuasif. La figure

(1) *Ges. Schr.* IV, 267 cf. 319.

de Daland est mieux venue, mais il ne paraît guère qu'au premier acte ; dans le drame proprement dit, son rôle est à peu près nul. Et si, enfin, nous examinons les deux caractères principaux, celui de Senta et celui du Hollandais, nous constatons que, pour simples qu'ils soient en apparence, ils cessent d'être parfaitement clairs dès qu'on essaye de se représenter d'une manière un peu précise les mobiles qui les font agir.

Et d'abord Senta a-t-elle jamais aimé Erik ? Il semble bien que oui, car elle passe pour sa fiancée, et, lorsque Erik se voit sur le point de la perdre, il l'accuse nettement de manquer à la foi jurée : « Senta, ô Senta, s'écrie-t-il, peux-tu le nier ? Ne te souvient-il plus de ce jour où des hauteurs tu m'appelas dans la vallée ? où afin de cueillir pour toi la fleur des montagnes, j'endurai vaillamment des maux sans nombre ! Te souvient-il comme, sur le récif escarpé, nous vîmes ton père s'éloigner du rivage ; il s'envolait sur son navire aux blanches ailes, et c'est à ma protection qu'il te confia. Et quand ton bras s'enlaça autour de mon cou, n'était-ce pas un nouvel aveu d'amour ? Et ce frisson quand ta main serrait la mienne, dis, n'était-ce pas le serment de ta fidélité ? » (1) Mais, si Senta a vraiment aimé Erik, comment s'abandonne-t-elle sans lutte à un nouvel amour ? Wagner explique et prépare cet abandon soudain par un trait fort heureux. Senta a de tout temps aimé le Hollandais volant, même quand elle ne le connaissait encore que par le vieux portrait noirci suspendu dans sa maison ; et comme Erick lui reproche de s'absorber comme elle le fait dans la contemplation de cette image et lui dépeint sa douleur de se sentir moins aimé que le mystérieux inconnu, elle lui répond : « Oh ! ne te vante

(1) *Ges. Schr.*, I, 2883 s.

pas ! que peut être ta douleur ? Connais-tu la destinée de cet infortuné ? » Et, montrant à Erik le portrait du Hollandais, elle poursuit : « Sens-tu bien de quelle tristesse, de quelle détresse profonde est chargé le regard qu'il abaisse vers moi ? Hélas ! il a perdu à tout jamais le repos, et à cette idée, une douleur aiguë transperse mon cœur (1). » Voilà des paroles significatives et qui nous donnent, semble-t-il, la clef du caractère de Senta. L'inclination de Senta pour Erik, c'est l'amour instinctif, naturel, égoïste aussi d'une jeune fille pour un fiancé qui l'adore ; en aimant le Hollandais, elle s'élève jusqu'à l'amour pitié, à l'amour pur de tout désir égoïste et qui aspire non au bonheur personnel mais à l'immolation de soi. Elle se rend à peine compte d'abord de l'opposition de ces deux amours : son inclination pour Erik et sa compassion infinie pour le Hollandais lui apparaissent comme des sentiments d'ordre différent ; il ne lui semble pas qu'ils doivent être inconciliables. Elle ne veut pas admettre qu'elle fasse tort à Erik en aimant le Hollandais. C'est à peine si cette idée traverse un instant son esprit au moment où elle engage irrévocablement son sort en acceptant le Hollandais pour époux. La crise tragique éclate, pour elle, quand elle a tout à coup la perception nette que ce double amour est impossible, quand elle se voit obligée de choisir une fois pour toutes entre Erik qui fait une tentative suprême pour regagner le cœur de sa fiancée et le Hollandais à qui elle vient d'engager sa foi. Mais cette scène capitale, qui précède immédiatement le dénouement, n'a pas reçu, dans le drame de Wagner, tout le développement qu'elle comportait ; elle est plutôt esquissée que traitée à fond. Aussi ce conflit de sentiments assez subtils qui se produit dans

(1) *Ges. Schr. I*, 276.

l'âme de Senta n'apparaît-il peut-être pas avec toute la clarté voulue. A travers les réponses ambiguës et fuyantes de la jeune fille, on démêle mal la grandeur du sacrifice qu'elle accomplit ; si bien que la critique a parfois mis en doute son amour pour Erik. On voit très nettement en effet que Senta est irrévocablement décidée à suivre le Hollandais ; on est beaucoup moins persuadé qu'elle soit réellement attachée à Erik ; on n'a pas l'impression qu'une séparation d'avec ce fiancé si tièdement aimé puisse lui causer un déchirement bien profond. Sa douleur se marque à peine par deux ou trois courtes répliques ; encore semble-t-elle surtout préoccupée de démontrer à Erik qu'il n'a pas le droit de lui reprocher un manque de parole (1).

S'il peut y avoir doute au sujet des sentiments véritables de Senta, on voit encore bien moins les motifs qui dirigent la conduite du Hollandais volant. Il semble bien tout d'abord, à lire le chœur des matelots du Vaisseau maudit, que le Hollandais doive repartir parce que le laps de temps pendant lequel il peut rester à terre est écoulé. Avant que la fidélité de Senta à son nouvel époux ait subi la moindre épreuve, ils font leurs préparatifs de départ : « Capitaine es-tu là ? » chan-

(1) Voir sur le caractère de Senta l'étude de F. Stade, *Bayr. Blätter*, 1822, p. 305 ss., 353 ss. Nous croyons avec l'auteur de cet article, que l'*intention* de Wagner n'est pas douteuse. Mais nous nous demandons si, *dans l'exécution*, Wagner a fait ressortir cette intention avec toute la netteté et toute la force désirables. Nous serions tentés de voir dans les interprétations diverses qu'on a données du caractère de Senta l'indice qu'il n'a peut être pas été tout à fait clair. En regard de l'opinion de ceux qui nient qu'il y ait un conflit dramatique dans l'âme de Senta et mettent en doute son amour pour Erik, il est juste de mentionner l'opinion absolument opposée émise par A. Jullien (*R. Wagner*, Paris et Londres 1886, p. 53) : il prétend que Senta finit par céder « au doux réveil d'un juvénile amour » et que, quand le Hollandais vient pour la prendre « elle tombe dans les bras d'Erik » : mais cette explication nous paraît absolument exclue par un examen un peu attentif du texte de Wagner.

tent-ils tandis que la tempête siffle dans les cordages; « Hou! hissez les voiles! — Ta fiancée, dis, où est-elle restée? Hou, partons vers le large! Capitaine, capitaine, tu n'est pas heureux en amour! » (1) — D'autre part, au contraire, le Hollandais n'a dit ni à Senta ni à Daland qu'il dût partir prochainement; il ne parle pas d'emmener avec lui Senta, et, lorsqu'il regagne son vaisseau, il semble que ce soit uniquement parce qu'il croit Senta infidèle. Mais à ce sentiment de désespoir et d'amertume vient aussi se mêler un motif tout différent qui était déjà indiqué dans le récit de Heine : le Hollandais part avant que le mariage soit conclu, renonçant ainsi volontairement à sa dernière chance de salut, et cela parce qu'il aime Senta tout en doutant de sa fidélité et parce qu'il ne veut pas attirer sur elle la malédiction qui atteint celles qui, après lui avoir juré fidélité, manquent à leur serment. « Tu m'as juré fidélité, dit-il, mais non point devant Dieu; et ceci te sauve; car sache, infortunée, quel est le sort effroyable de celles qui m'ont manqué de foi : la damnation éternelle, voilà ce qui les attend. D'innombrables victimes ont, grâce à moi, succombé à ce destin fatal. Toi, du moins, tu seras sauvée! Adieu, à tout jamais je désespère de mon salut! » (2) Par cet artifice un peu subtil, le Hollandais se trouve finalement, lui aussi, comme Senta, purifié par un amour désintéressé. Mais l'inconvénient de cet entrecroisement de motifs, divers c'est qu'en fin de compte on ne sait plus trop s'il part, parce qu'il doit obéir au destin et éprouver la fidélité de son épouse, ou bien parce qu'il doute de la fidélité de sa femme et désespère de son salut, ou enfin parce que, ému d'amour et de pitié, il pré-

(1) *Ges. Schr. I*, 287.
(2) *Ibid.*, *I*, 290.

fère souffrir éternellement plutôt que de causer le malheur de Senta.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement comme drame psychologique que le *Vaisseau-fantôme* nous paraît inférieur aux œuvres suivantes de Wagner, mais aussi comme drame symbolique. L'idée maîtresse de la pièce, bien plus originale et bien mieux marquée que dans *Rienzi*, il faut le reconnaître, n'est peut être pas encore développée avec autant d'ampleur, de clarté, de force pathétique, qu'on pourrait le souhaiter.

Dans sa *Communication à mes amis*, Wagner formule d'une manière ingénieuse et séduisante cette idée directrice qui l'avait inspiré lors de l'élaboration de son œuvre : « La figure du Hollandais volant, dit-il, est une création de la poésie populaire ; un trait primordial de la nature humaine s'y manifeste sous une forme saisissante. Ce trait, dans sa signification la plus générale, c'est le désir du repos qui saisit l'âme au milieu des orages de la vie. » Wagner trouve cette aspiration vers la paix exprimée dans la légende d'Odysseus qui erre sur les mers pendant de longues années, soupirant après sa patrie, son foyer et son épouse, après cette Pénélope qui l'attend fidèlement dans son palais d'Ithaque et avec laquelle il sera réuni au dénouement. Plus tard, le christianisme, qui ne connaît pas de patrie terrestre et n'attend le repos et le bonheur que dans l'au delà, exprime ce même sentiment par un symbole nouveau : la légende du Juif-Errant. L'éternel vagabond, condamné à vivre indéfiniment sans but et sans joie, n'a d'autre espoir que celui de voir finir avec sa vie son martyre terrestre : il aspire à la mort libératrice, à la bonne mort où il trouvera enfin la paix qui lui était refusée sur terre. A la fin du moyen âge, cependant, les peuples se reprennent à aimer la vie et l'action :

c'est l'époque des découvertes lointaines, des grands voyages, non plus sur la petite Méditerranée comme au temps des Grecs, mais sur l'Océan immense. Et le sentiment éternellement humain, qui avait engendré les mythes d'Odysseus et du Juif-Errant, subit une nouvelle métamorphose : ce n'est plus maintenant l'aspiration d'Odysseus vers son foyer et sa femme qu'il a perdus mais qu'il connaît, qu'il sait où retrouver ; ce n'est plus non plus le désir de l'au delà, de la paix du tombeau comme chez le Juif-Errant ; c'est l'aspiration vers une patrie nouvelle, inconnue, lointaine, que l'homme pressent sans la connaître, sans savoir où il peut la trouver. Le Hollandais maudit est le héros du mythe ainsi transformé : « Le navigateur hollandais, pour expier sa témérité, est condamné par le diable, qui personnifie évidemment la sombre puissance des flots de la tempête, à errer sans repos, de toute éternité, sur la mer. Comme Ashasvérus, il souhaite la mort, seul terme de ses souffrances, mais cette délivrance, encore refusée au Juif-Errant, il peut l'obtenir — par le sacrifice d'une femme qui se dévouerait pour lui : le désir de la mort le pousse donc à la recherche de cette femme. Seulement cette femme, ce n'est pas la Pénélope grecque, la gardienne du foyer, l'épouse qu'Odysseus jadis conduisit en sa maison, c'est la femme en général, lointaine mais pressentie, la femme infiniment femme, en un mot la femme de l'avenir » (1). Et Wagner, revenu de ses illusions sur Paris où il avait cru trouver la terre promise, solitaire dans un milieu qu'il sentait étranger ou hostile, s'identifiait volontiers en imagination avec le hardi marin qui s'était obstiné contre vents et tempêtes à découvrir des contrées nouvelles et qui, puni de son audace, errait sur

(1) *Ges. Schr. IV*, 265 s.

l'Océan sans patrie et sans foyer. Il ne rêvait pas, comme Odysseus, de revenir à son point de départ, de rentrer en Allemagne pour y reprendre l'existence mesquine qu'il avait rejetée en s'embarquant pour Paris. L'Allemagne réelle qu'il avait connue et quittée n'avait pour lui aucun attrait particulier. Ce qu'il chantait, c'était une Allemagne inconnue, une patrie qui l'aimât et le comprît comme Senta aimait le Hollandais maudit, un milieu où il se sentît soutenu par la sympathie de tous dans ses projets de réforme artistique, dans ses efforts généreux vers un idéal esthétique et moral toujours plus élevé (1).

Telle était l'idée générale, à coup sûr originale et intéressante, que Wagner avait aperçue dans la légende du Hollandais volant. Pour la première fois il posait nettement, dans son drame, un problème que nous allons retrouver désormais dans chacune de ses œuvres, le problème du salut. Tous ses héros, depuis le Hollandais ou Tannhäuser jusqu'à Wotan ou Tristan, Amfortas ou Kundry, cherchent le chemin du vrai bonheur, le sens de la vie, et le trouvent, au terme de leurs épreuves, le plus souvent grâce à l'intercession d'un « Sauveur » qui leur montre la bonne voie ou qui les « rachète » par un acte d'amour ou de pitié. Ainsi le Hollandais maudit est rédimé par l'amour de Senta, Tannhäuser par le dévouement d'Élisabeth, Wotan et les dieux du Walhall par l'intervention de Brünnhilde, Amfortas et Kundry par la vertu libératrice du simple et pur Parsifal. Remarquons, toutefois, que dans le *Vaisseau-fantôme*, le problème de la rédemption est encore assez gauchement posé, et cela parce que Wagner nous laisse ignorer quelle est la faute tragique de son héros et pourquoi il a besoin d'être rédimé.

(1) *Ges. Schr. IV*, 268 s.

Il nous est dit seulement que le Hollandais a « bravé le diable ». Sa faute est donc de nature plus *extérieure* encore que celle de Max dans le *Freischütz*, qui, du moins, avait appelé le diable à son secours, ce qui, à tout prendre, est peut-être plus répréhensible que de le braver, encore que ni l'un ni l'autre de ces deux crimes n'offre, pour la raison, un sens bien satisfaisant (1). Le Hollandais semble être la victime passive d'une puissance malfaisante et extérieure à lui ; on ne voit pas qu'il soit responsable de sa destinée, on n'aperçoit en lui aucune transformation morale ; ou, dans tous les cas, cette évolution intérieure, si tant est que l'auteur ait voulu l'indiquer, est notée d'une manière bien confuse, ainsi que nous l'avons vu en étudiant les caractères de Senta et du Hollandais.

Au fond, l'action intérieure n'a pas encore dans le *Vaisseau-fantôme* cette importance absolument prépondérante qu'elle aura dans les drames postérieurs. Wagner ne cherche pas encore autant qu'il le fera plus tard, dans *Tristan* par exemple, à concentrer toute l'attention des spectateurs sur le drame intime qui se joue au fond de l'âme des personnages de la pièce. Le *Vaisseau-fantôme* est, en un certain sens, comme *Rienzi*, une « pièce à effet » (2). On y trouve, à côté du drame psychologique proprement dit, des éléments pittoresques et romantiques destinés évidemment dans la pensée de Wagner à frapper fortement l'imagination du spectateur et, peut-être, à lui dissimuler les imperfections de l'action intérieure : une féerie d'abord, une histoire de revenants dont le personnage principal,

(1) Si l'on veut trouver un sens moral au drame du *Vaisseau-fantôme*, on peut à la rigueur admettre avec M. Ernst (*l'Art de R. Wagner*, p. 333) que la faute tragique du Hollandais, « c'est l'orgueil, le violent et indomptable orgueil, source de maux sans nombre ». On peut d'ailleurs interpréter de même le caractère de Max. Mais ce n'est là qu'une interprétation *possible* : elle n'est pas suggérée *nécessairement* par la pièce même.

(2) *Ges. Schr. I*, 3.

presque aussi important que le Hollandais lui-même, est le Vaisseau maudit avec ses enchantements et son équipage fantastique ; puis, aussi, un admirable poème de l'Océan, des descriptions pittoresques et puissantes de la tempête qui siffle et hurle dans la nuit sombre, fouettant sur son passage les flots en fureur. A ce point de vue, le *Vaisseau-fantôme* tient encore, dans une certaine mesure, de l'opéra romantique, avec cette différence essentielle, pourtant, que, dans l'opéra romantique, les motifs fantastiques et pittoresques doivent le plus souvent intéresser par leur étrangeté même et n'ont aucune signification sérieuse, tandis que, dans le *Hollandais volant*, ils ne peuvent être considérés comme des hors-d'œuvre inutiles, mais se rattachent étroitement au drame proprement dit. C'est pourquoi, aussi, rien ne serait plus injuste que de méconnaître la haute valeur poétique de l'œuvre nouvelle de Wagner. De *Rienzi* au *Vaisseau-fantôme*, le progrès est considérable. Pour la première fois, Wagner portait sur la scène une légende dont il faisait le symbole de sentiments éternellement humains que lui-même avait éprouvés et dont il avait souffert. Il a donné ainsi au vieux mythe populaire une vie nouvelle singulièrement intense et poignante. Et, malgré les incertitudes de touche que nous avons signalées, son Hollandais maudit n'en est pas moins la première de ces grandes figures puissamment modelées que nous verrons désormais apparaître dans chacune des œuvres de Wagner, et qui se gravent en traits inoubliables dans toutes les imaginations. « Jamais poète depuis Byron, dit Liszt dans l'étude qu'il consacre au *Vaisseau-fantôme*, n'a su dresser sur la scène un si pâle fantôme dans une nuit plus sombre ».

III

Tannhäuser

Le *Vaisseau-fantôme* fut, sinon un échec, du moins un demi succès. Accueilli avec faveur le soir de la première, malgré une interprétation défectueuse, il fut malmené par la critique locale, qui trouva l'instrumentation trop chargée, la musique trop uniformément sombre, trop pauvre en mélodies faciles à retenir, plutôt savante qu'émouvante. Quant au public, qui espérait que Wagner allait lui offrir quelque chose d'analogue à *Rienzi*, il se sentit désorienté en présence d'une œuvre si complètement originale, si diamétralement opposée à ce qu'on attendait de l'auteur. Aussi se laissa-t-il persuader par les critiques que l'œuvre était manquée, et, après la quatrième représentation, le *Vaisseau-fantôme* fut mis de côté. En même temps *Rienzi* était repris avec un succès constant. La leçon était claire. Si Wagner voulait retrouver un triomphe comme celui de *Rienzi*, il lui fallait à tout prix faire le sacrifice de ses idées nouvelles sur le drame musical et revenir au genre historique, à la pièce à grand spectacle. A quel parti allait-il s'arrêter ?

Il rapportait de Paris deux idées dramatiques de valeur très inégale, conçues l'une et l'autre après l'achèvement du *Vaisseau-fantôme* pendant les quelques mois qui s'écoulèrent encore avant son départ pour l'Allemagne : un projet de drame historique sur Manfred, un projet de drame « romantique » sur la légende de Tannhäuser.

C'est le projet de drame historique qui avait sollicité le

premier la fantaisie créatrice de Wagner, après qu'il eut achevé le *Vaisseau-fantôme* vers la fin de 1841. Dans les moments de répit que lui laissait la confection des pots pourris et arrangements destinés à payer son retour à Dresde, il s'était plongé dans la lecture de l'histoire d'Allemagne pour se faire une idée précise de ce qu'était cette patrie allemande qu'il aspirait à retrouver après ses années d'exil à Paris, et en même temps pour y chercher un sujet d'opéra. Il n'avait en effet contre le genre historique aucune objection de principe. Ce n'était pas en vertu d'une théorie esthétique qu'il avait composé son drame légendaire du *Vaisseau-fantôme*, mais parce que le hasard l'avait mis en présence d'un sujet légendaire qui s'était emparé de son imagination de poète. Il ne voyait donc aucune raison à priori pour supposer que des lectures historiques ne pourraient pas lui révéler un sujet tout aussi favorable. Dans un compte rendu de la *Reine de Chypre* d'Halévy écrit en 1841, Wagner recommande même aux librettistes de feuilleter assidûment le grand livre de l'histoire, d'en extraire quelque événement bien dramatique, de découper le récit en cinq tranches qui seront des actes, de rendre enfin ces actes aussi passionnants que le leur permettra leur génie, et il leur garantit que par ce procédé ils obtiendront à peu de frais des livrets très décents (1). Il ne fit, en étudiant l'histoire d'Allemagne, que mettre lui-même en pratique le conseil qu'il donnait à ses confrères. Seulement, à mesure qu'il passait en revue l'histoire des anciens empereurs, il se rendait compte qu'il lui était difficile de trouver un sujet à sa convenance. Presque tous lui paraissaient également impropres à être présentés sous la forme dramatique et à fournir matière à des développements musicaux ; il les

(1) *Ges. Schr. I*, 244 s

rejetait à la fois comme dramaturge et comme musicien. Il s'arrêta finalement à un épisode de l'histoire des Hohenstaufen qui lui paraissait susceptible d'être traité avec beaucoup de liberté : la conquête du royaume de Sicile par Manfred, le fils de l'empereur Frédéric II. Sur le drame proprement historique, qui se terminait par le couronnement de Manfred, Wagner se proposait de greffer un drame passionnel tiré de son imagination. Il se souvenait d'avoir vu jadis une gravure qui représentait Frédéric II au milieu d'une cour presque arabe où figuraient des femmes arabes qui chantaient et dansaient. Ce dernier trait avait vivement frappé son imagination et lui avait inspiré l'idée d'incarner le génie de Frédéric II, dont la grande figure l'avait tout particulièrement séduit, sous les traits d'une jeune fille sarrazine, fruit des amours de l'empereur avec une fille de l'Orient à l'époque de son séjour en Palestine. Cette jeune fille héroïque et enthousiaste apparaît comme une prophétesse à la cour de Manfred ; s'enveloppant du plus profond mystère pour agir avec plus de force sur l'âme du jeune prince, elle ranime son courage, le pousse à l'action, gagne à sa cause les Arabes de Lucera, le conduit de victoire en victoire jusque sur le trône. Quand son œuvre est terminée, elle meurt en se jetant volontairement au devant d'un coup de poignard destiné au roi et révèle, en expirant, à son frère, le mystère de sa naissance (1). Cette esquisse qui ne manquait ni de chaleur ni d'éclat ne tarda pas cependant à perdre son prestige aux yeux de Wagner ; il se rendit bien vite compte qu'elle avait un défaut capital à son point de vue : les personnages qu'elle mettait en scène n'étaient pas assez typiques. Son drame projeté lui apparut comme « un tissu historico-poétique étincelant,

(1) Cette esquisse a été publiée dans les *Bayr. Blätter*, 1889, p 6. ss.

pompeux et chatoyant, qui lui dissimulait comme sous un vêtement d'apparat la svelte forme humaine qui seule pouvait charmer ses regards. » Et il prenait peu à peu conscience que les sujets historiques ne conviennent pas au drame musical parce que l'histoire ne nous montre pas les choses dans leur vérité intime et essentielle, mais nous présente une multitude confuse et bigarrée de faits, qu'il est impossible de ramener à l'unité et de présenter sous une forme plastique (1). Ces raisons, qu'il sentait intuitivement sans les concevoir encore nettement, le déterminèrent à mettre une première fois de côté son projet de drame historique pour s'occuper du plan de *Tannhäuser* qui germa dans son cerveau vers cette époque.

Cet abandon, toutefois, n'était pas encore définitif. Après le demi-succès du *Vaisseau-fantôme*, Wagner fut tenté de revenir à *Manfred*. C'était bien là, il le sentait, le sujet qu'il lui fallait pour retrouver un triomphe pareil à celui de *Rienzi*, surtout avec le concours d'une interprète comme la Schröder-Devrient dans le rôle de la jeune Sarrazine. Il esquissa donc rapidement un scénario détaillé de la pièce et le lui soumit. Mais le rôle qu'il lui destinait ne lui plut pas. « La *prophétesse* ne peut redevenir *femme* » : tel est le trait essentiel qui caractérise la physionomie morale de l'amie de Manfred. Or la Schröder-Devrient, nature vibrante et passionnée en même temps que grande artiste, ne voulait à aucun prix abdiquer comme femme ; aussi trouva-t-elle que ce caractère manquait de vie et de chaleur. *Manfred* était condamné cette fois sans appel ; et il n'y a probablement pas lieu de le regretter. L'enthousiasme eût fait défaut à Wagner pour une œuvre de ce genre qui ne répondait plus qu'imparfaitement à ses ten-

(1) *Ges. Schr. IV*, 270-72.

dances nouvelles : il n'aurait pu se défendre, en y travaillant, du sentiment déprimant qu'il achetait un succès immédiat à peu près certain en sacrifiant au goût du public pour l'opéra historique quelque chose de ses convictions intimes d'artiste.

Il revint donc à *Tannhäuser*, qui exerçait sur lui, depuis longtemps déjà, une attraction profonde (1).

Tannhäuser, avant d'appartenir à la légende, a été un personnage très réel, un *minnesinger* qui a vécu au XIIIe siècle et qui, d'après le peu que nous savons de lui, a dû mener une existence assez aventureuse et connaître la fortune et l'adversité, l'abondance et la misère. Ce n'était pas un beau génie et il avouait lui-même « qu'il n'avait pas l'art de composer de belles mélodies ». Malhabile à plaire par la forme de ses productions poétiques, il cherchait du moins à leur donner un certain attrait par la nouveauté ou l'originalité de ce qu'il racontait, ou par un ton de parodie parfois assez divertissant. Il se moque, par exemple, de l'amour chevaleresque et de ses conventions en énumérant les prouesses fantastiques que les femmes exigent de leurs amants : il faut, pour que la dame accorde ses faveurs au chevalier, que celui-ci rapporte la pomme que Vénus avait donnée à Pâris, ou bien encore qu'il détourne le cours du Rhin, qu'il lui apporte du sable ramassé au fond de la mer là où le soleil se couche, qu'il recueille l'éclat de la lune, qu'il plane dans les airs comme un aigle, qu'il retire la salamandre du feu, etc. Une autre fois il raconte non sans humour comment la misère s'acharne sur lui, comment

(1) Sur les diverses variantes de la légende de Tannhäuser voir les articles de W. Golther, *Bayr. Blätter*, 1889, p. 132, et *Bayr. Taschenbuch*, 1891, p. 8 ss. ainsi qu'une étude récente de M. Gaston Paris, *Revue de Paris* 15 mars 1898, p. 307, et un mémoire de M. Söderhjelm, *Antoine de la Sale et la légende de Tannhäuser*. (Mémoires de la Société néo-philologique à Helsingfors, t. II.)

il a mis son bien en gage pour avoir trop aimé les belles femmes, le bon vin, les mets délicats et les bains deux fois par semaine ; et que sa maison est sans toit, sa chambre sans porte, sa cave effondrée, sa cuisine brûlée, que ses bêtes de charge ne portent rien, que son cheval va trop lentement, que ses coffres sont vides et ses habits trop minces. Par suite de quel hasard la légende s'est-elle emparée de ce personnage assez prosaïque pour en faire le type si profondément poétique du chantre d'amour pénitent ? Il est difficile de le dire aujourd'hui. Peut-être parce qu'il avait dit des histoires d'amour quelque peu grivoises, parce qu'il avait raconté (en plaisantant, il est vrai) que sa bien-aimée l'avait envoyé chercher la pomme donnée par Pâris à Vénus, peut-être aussi parce que les pauvres jongleurs qui chantaient par les carrefours trouvaient inadmissible qu'un des leurs eût jamais pu avoir des belles femmes, des mets délicats et des bains deux fois la semaine sans quelque intervention diabolique. Peut-être encore n'y a-t-il jamais eu de légende historique sur le *minnesinger* Tannhäuser, auquel cas le nom de Tannhäuser aurait tout simplement été introduit par une circonstance fortuite dans une histoire où il se serait subtitué à quelque autre personnage. Toujours est-il que, vers la fin du XIIIe siècle selon les uns, vers le milieu du XVe siècle selon les autres, prit naissance le *lied* populaire qui met en présence le *minnesinger* coupable et repentant et le pape Urbain, l'austère représentant de l'ascétisme chrétien et de l'intolérance dominicaïne (1).

(1) M. Gaston Paris (*Revue de Paris*, 15 déc. 1897 et 15 mars 1898) regarde la légende de Tannhäuser comme une adaptation allemande de la légende italienne du *Monte della Sibilla* dont les données essentielles sont identiques : dans l'une et l'autre un chevalier allemand pénètre dans un « paradis » souterrain, s'en arrache par un effort de volonté, demande l'absolution au Pape qui la refuse et retourne désespéré à la montagne fatale, les messagers du Pape envoyés pour lui apporter l'absolution arrivant trop

Le chevalier Tannhäuser, raconte le *lied*, voulut connaître le plaisir d'amour et descendit dans la montagne de Vénus où pendant un an il fut aimé de la déesse. Mais au bout de ce temps la lassitude, le remords, la crainte d'avoir perdu son âme s'emparent de lui ; il prend congé de Vénus, renonce à son amour maudit et, invoquant l'appui de Marie, la vierge pure, quitte la montagne, le cœur gonflé de tristesse et de repentir.

« Je veux aller à Rome, la ville sainte, et me confier au pape.

« Joyeux je vais mon chemin — Dieu m'ait en sa garde — vers le pape qui a nom Urbain ; puisse-t-il me donner le salut.

« O pape Urbain, ô mon seigneur, je viens m'accuser par devers vous du péché que j'ai commis — je vais vous le dire :

« J'ai été pendant un an chez Vénus, la belle dame ; maintenant je veux me confesser et faire pénitence ; puissé-je revoir la face de Dieu. »

« Le pape avait en main un bâton fait d'une branche sèche : « Quand ce bâton portera des feuilles, Dieu te ren« dra sa grâce. »

« Le chevalier s'éloigna de la ville, triste et le cœur dolent : « Marie, ô sainte mère, vierge sans tache, il me faut « vous quitter. »

« Et il retourna vers la montagne, à tout jamais et pour l'éternité : « Je reviens vers Vénus ma tendre dame, où Dieu « même m'envoie. »

tard. Cette légende italienne n'est elle-même que l'adaptation aux idées chrétiennes d'un thème très ancien et très répandu, de formation celtique peut-être d'après M. G. Paris, et qui peut se résumer ainsi : un mortel, grâce à l'amour d'une déesse, pénètre tout vivant dans la région surnaturelle où brille un éternel printemps et où règne un immuable bonheur ; mais au sein de la félicité il éprouve le désir de revoir le monde des vivants, y reparaît en effet et finit par rentrer dans le séjour féerique où l'attendent l'amour et l'immortalité.

« Soyez le bienvenu, Tannhäuser! vous êtes resté longtemps absent ; soyez le bienvenu, ô mon doux seigneur, mon amant fidèle. »

« Et, quand vint le troisième jour, le bâton se prit à reverdir. Alors le pape envoya par tous pays savoir où était allé Tannhäuser.

« Mais il était rentré dans la montagne, auprès de la dame de son cœur. C'est pourquoi le pape Urbain sera damné à tout jamais (1). »

On voit clairement la tendance de ce récit si émouvant dans sa naïve simplicité. Le vieux poète est un chrétien convaincu et fervent ; il déteste du fond de l'âme le péché de luxure où est tombé Tannhäuser ; mais il blâme tout autant la dureté impitoyable de l'ascétisme dominicain. La conclusion de son poème, c'est de montrer que la loi suprême du christianisme, c'est l'amour et la charité, que tout péché peut être effacé par un repentir sincère ; le pape lui-même est damné pour avoir péché contre la loi d'amour et reconnaît, mais trop tard, en voyant refleurir entre ses mains le bâton desséché, qu'il est téméraire et impie d'assigner des limites à la miséricorde divine.

Wagner connut dès sa jeunesse la légende de Tannhäuser par un conte romantique de Tieck qui, tout en amusant son imagination, lui déplut par son ton à la fois mystique, coquet et frivole et ne stimula pas sa verve poétique (2). C'est pendant son séjour à Paris seulement que la romance populaire de Tannhäuser lui tomba entre les mains et le remplit aussitôt d'enthousiasme. Il se trouvait cette fois non plus en face d'un sujet historique

(1) *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* hgg. v. L. Uhland, n° 279.
(2) *Ges. Schr. IV*, 269. Le titre de la nouvelle de Tieck est : *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* ; elle se trouve dans les *Romantische Dichtungen* (1799) t. I, p. 423 ss.

bigarré et confus comme l'était celui de *Manfred*, mais en présence d'un mythe populaire simple et naturel, clair et plastique. Il lui sembla que Tannhäuser résumait en quelque sorte en sa personne le type de la race entière des empereurs gibelins ; aussi la physionomie du chantre d'amour repentant prit-elle bientôt vie et couleur à ses yeux (1).

Si Wagner put emprunter à la poésie populaire la figure de Tannhäuser sans y changer aucun trait essentiel, il semble bien par contre que ce soit son imagination de poète qui lui ait suggéré de combiner la légende de Tannhäuser avec une autre tradition née vers la même époque, celle du tournoi poétique de la Wartbourg. Un poème du XIIIe siècle, fort médiocre, mais qui pourtant eut beaucoup de succès, raconte une joute poétique imaginaire qui aurait eu lieu entre les principaux *minnesinger* au château de la Wartbourg, en présence du fameux landgrave Hermann de Thuringe, le célèbre Mécène des chanteurs d'amour du moyen âge. Le vaincu de ce tournoi étrange devait perdre la vie par la main du bourreau. Le poème raconte les diverses péripéties de la lutte. Elle s'engage entre un personnage à peu près sûrement imaginaire, Henri d'Ofterdingen, et un poète connu sous le nom du « Scribe vertueux » que secondent Reinmar, Wolfram d'Eschenbach, Biterolf et Walther de la Vogelweide. Henri d'Ofterdingen qui célèbre les vertus du duc d'Autriche est vaincu par ses rivaux qui vantent l'excellence du landgrave de Thuringe. Il appelle alors à son aide le magicien Klingsor de Hongrie, qui recourt en vain à toutes sortes de sortilèges pour vaincre l'adversaire qui lui est opposé, Wolfram d'Eschenbach : il lui pose des énigmes — Wolfram les résout ; il évoque alors

(1) *Ges. Schr. IV*, 271 s. cf. 269.

l'enfer — et Wolfram chasse sans peine les diables. Si l'idée même d'un tournoi poétique entre les principaux *minnesinger* était heureuse, le poème ancien qui traite ce sujet est plein de longueurs, de lourdeur, de pédanterie et n'offre qu'un très mince intérêt. Wagner qui avait connu, dans sa jeunesse déjà, le motif du tournoi de la Wartbourg par une nouvelle de Hoffmann (1) conçut — on ignore comment — l'idée de fondre cette légende avec celle de Tannhäuser, en identifiant, comme l'avait fait déjà précédemment un philologue allemand, le personnage de Tannhäuser avec celui d'Ofterdingen (2). Il se fit donner à Paris, en 1841, par un de ses amis, le texte du vieux poème sur le tournoi des chanteurs. L'année suivante, pendant un séjour qu'il fit à Teplitz avant les répétitons de *Rienzi*, il composa le plan général de sa pièce et commença même l'esquisse musicale. Dès le printemps de 1843, le livret était rédigé. Au mois de novembre de la même année, Wagner commençait la composition musicale,

(1) *Der Kampf der Sänger, einer alten Chronik nacherzählt ; Urania für* 1819 ; cette nouvelle a été insérée plus tard dans les *Serapionsbrüder*, Theil II (éd. Dümmler, t. II, 23 ss).

(2) Wagner prétend (*Ges. Schr.* IV, 269), avoir connu à Paris, un *Volksbuch* de Tannhäuser où il aurait trouvé indiquée, d'une façon sommaire d'ailleurs, la liaison entre la légende de Tannhäuser et celle du tournoi des chanteurs On ne connaît pas de *Volksbuch* de ce genre. M. Golther dans l'article déjà cité des *Bayr, Blätter* (1889, p. 132 ss.) qu'il consacre à l'étude des sources de Tannhäuser suppose que Wagner aura connu le récit de la légende de Tannhäuser par Grimm (*Deutsche Sagen* I, n° 170). Quant au rapprochement des légendes de Tannhäuser et du tournoi des chanteurs, il ne paraît avoir été fait, avant Wagner, que par un philologue du nom de Lucas, qui dans une dissertation intitulée *Ueber den Krieg von Wartburg*, Königsb , 1838, a essayé d'établir, par des arguments très faibles d'ailleurs, l'identité de Tannhäuser et d'Ofterdingen. Il est douteux que Wagner ait lu cette dissertation assez obscure, à moins qu'il ne l'ait connue peut-être par le philologue qui lui avait fourni le texte du poème sur le tournoi des chanteurs. Peut-être aussi l'idée de la fusion des deux légendes lui aura-t-elle été suggérée par une notice qui se trouve dans un recueil de légendes de Bechstein (1835), et qui raconte que Tannhäuser aurait voulu se rendre chez le landgrave Hermann au moment du tournoi des chanteurs, mais qu'en chemin il avait été attiré par Vénus dans le Hörselberg (V. Muncker, *R. Wagner*, Bamberg, 1891, p. 35).

travaillant à son œuvre avec une ardeur fébrile chaque fois que ses occupations multiples de chef d'orchestre lui laissaient quelque loisir. Le 13 avril 1845, la partition était terminée. L'enthousiasme qu'il ressentait pour son drame était tel que, plus il approchait de la fin, plus il craignait qu'une mort subite ne lui ravît la gloire d'achever son œuvre ; et, quand il eut écrit la dernière note, il se sentit, dit-il, aussi heureux que s'il avait échappé à un danger mortel (1).

En composant *Tannhäuser*, Wagner avait fait un nouveau pas décisif en avant. Sans doute, il y a entre ce drame et le *Vaisseau-fantôme* des analogies évidentes. Dans l'une et l'autre pièce, le décor est romantique : les mystères du Venusberg et les enchantements du Vaisseau maudit se font pendant ; Wagner intitula même d'abord son œuvre : « *Le Venusberg*, opéra romantique ». De plus, les deux drames traitent le même motif fondamental : la rédemption d'un pécheur par l'amour d'une vierge. On trouve même dans les deux pièces, à côté des protagonistes, le rôle secondaire d'un amant malheureux de l'héroïne : Erik d'une part, Wolfram de l'autre. Il n'en est pas moins certain que *Tannhäuser* est une œuvre d'une plus haute portée que le *Vaisseau-fantôme*. Les personnages y sont plus vivants et mieux caractérisés, l'action extérieure plus pittoresque, plus riche en événements, plus intéressante au point de vue dramatique. Enfin — et c'est là surtout que se montre la supériorité du nouveau drame de Wagner — l'action intérieure, encore flottante

(1) *Ges. Schr*, IV, 279, 284. — Le *Tannhäuser* de 1845 subit encore deux remaniements importants avant de prendre la forme actuelle. En 1847, Wagner modifia le dénouement, qui ne comportait primitivement ni l'apparition de Vénus ni l'arrivée sur la scène du cercueil d'Elisabeth. — En 1861, nouveau remaniement fait en vue des représentations de l'Opéra de Paris et portant sur la bacchanale et la scène du 1er acte entre Vénus et Tannhäuser, sur le discours adressé par le landgrave aux chanteurs, sur le concours des chanteurs, abrégé et resserré en vue de l'intensité dramatique, et sur le prélude du 3e acte. (A. Ernst et Poirée, *Étude sur Tannhäuser*, 1895.)

et confuse dans le *Hollandais* malgré la simplicité du cadre extérieur, se développe, dans *Tannhäuser*, avec une merveilleuse ampleur, et cela en dépit de la complexité relative de l'action visible.

Si nous examinons d'un peu plus près les procédés poétiques de Wagner, nous constatons tout d'abord qu'il a emprunté un certain nombre de motifs soit aux sources anciennes de la légende soit aussi à des adaptations modernes. Il a d'abord, tout naturellement, fait revivre le Tannhäuser de la tradition populaire, le chrétien repentant, qui, au milieu des délices du Venusberg, regrette « le son familier des cloches », qui aspire à faire pénitence, qui se délivre de Vénus en invoquant la vierge Marie et qui enfin se rend à Rome pour obtenir du pape la rémission de ses péchés. — Mais il paraît aussi s'être souvenu de la belle romance de Heine dont le début racontait comment le chevalier Tannhäuser s'arracha des bras de Vénus, lassé de volupté, désireux de connaître de nouveau la souffrance humaine :

« O Vénus, ma belle dame, les vins exquis et les tendres baisers ont rassasié mon cœur ; j'ai soif de souffrances.

« Nous avons trop plaisanté, trop ri ensemble, les larmes me font envie maintenant, et c'est d'épines et non de roses que je voudrais voir couronner ma tête (1). »

Wagner reproduit ce trait, tout moderne d'inspiration, dans la première scène de son drame, où Tannhäuser dit à Vénus : « Ce n'est pas la volupté seulement que réclame mon cœur ; après le plaisir je désire maintenant la souffrance. » — Mais c'est surtout dans le *Tournoi des chanteurs* d'Hoffmann que Wagner a trouvé une série de traits dont il paraît s'être inspiré. L'Ofterdingen d'Hoffmann est,

(1) Heine, *Werke*, *XVI*, 208.

comme le Tannhäuser de Wagner, une nature ardente, ambitieuse, avide d'amour et de gloire. Il est, comme lui, uni par une profonde amitié au généreux et loyal Wolfram d'Eschenbach. Ofterdingen, dans le récit d'Hoffmann, dispute à Wolfram le cœur de la belle comtesse Mathilde de Falkenstein, comme Tannhäuser, dans le drame de Wagner, est le rival de Wolfram auprès d'Élisabeth. De même Ofterdingen et Tannhäuser célèbrent dans leurs chants Vénus et la volupté (1) et s'attirent ainsi la haine des *minnesinger* de la Wartbourg. Tous deux, après avoir « erré misérablement sur les bords du fleuve des enfers (2) », finissent par être rédimés et renoncent, l'un aux en enchantements de Vénus, l'autre aux sortilèges de Klingsor.

Il faut bien reconnaître, toutefois, que Wagner doit en somme peu de chose à ses devanciers. Si le drame du *Vaisseau-fantôme* était déjà presque entièrement esquissé dans la nouvelle de Heine dont Wagner s'était inspiré, la fable dramatique et surtout l'action intérieure de *Tannhäuser* sont au contraire une création absolument originale.

Tandis que le Tannhäuser de la légende n'est guère qu'un voluptueux repentant, et l'Ofterdingen de Hoffmann un ambitieux qui se résigne à sa destinée, le Tannhäuser de Wagner symbolise un des instincts les plus profonds du cœur humain, l'aspiration vers le bonheur, vers la jouissance immédiate, vers le succès tangible. La Vénus qu'il adore n'est pas seulement la déesse de la volupté énervante et dégradante : elle est aussi la source de toute joie terrestre, de toute beauté, de tout ce qui rend la vie

(1) Hoffmann décrit ainsi l'effet des chants d'Ofterdingen : *Glühende Düfte wehten daher, und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust* (éd Dümmler p. 34). Nasias, une sorte de *double* mystérieux d'Ofterdingen créé par les sortilèges de Klingsor chante les charmes d'Hélène et les délices du Venusberg dans sa lutte poétique avec Wolfram (p. 61) et devant les chanteurs de la Wartbourg (p. 68).

(2) Hoffmann éd. Dümmler p. 72.

bonne et désirable ; sans elle, ce monde ne serait qu'un désert. Son royaume n'est pas pour les faibles, pour les esclaves, il ne s'ouvre qu'aux héros, qu'aux vaillants qui, comme Faust, demandent à goûter toutes les joies et aussi toutes les douleurs humaines (1). C'est pourquoi Tannhäuser, lorsqu'il l'abandonne, au premier acte, lui conserve un culte passionné : « Jamais, s'écrie-t-il, mon amour ne fut plus grand, jamais plus vrai qu'à cet instant où, pour toujours, il me faut te quitter » (2). S'il fuit le Venusberg, ce n'est pas par renonciation ascétique au bonheur, mais seulement parce qu'il est las de subir l'esclavage de la volupté, parce qu'il veut accomplir sa destinée d'homme, parce qu'il conçoit la vie comme un combat éternel et non comme un état de perpétuelle et passive félicité. C'est pourquoi aussi il sait d'avance qu'il ne reviendra jamais vers Vénus, parce qu'il est résolu, comme Faust, à ne jamais reposer sa tête sur un oreiller de paresse, à ne jamais demander à l'instant fugitif : « Demeure encore, tu es si beau ! » Mais l'amour lui apparaît toujours comme la loi suprême de l'univers : « C'est pour toi, pour toi seule, ô Vénus, que retentiront mes chants !... Tes charmes vainqueurs sont la source de toute beauté ; de toi émane toute grâce, toute merveille. Que l'ardeur, par toi versée en mon sein, brille en ton honneur, comme une claire flamme ! Oui, contre tout l'univers, sans crainte, je veux être toujours ton champion (3). » Tannhäuser nous représente ainsi tout un côté de l'âme de Wagner. Comme son héros, Wagner sentait en lui un désir intense du bonheur ; il avait poursuivi ardemment le succès à Paris, il le poursuivait à Dresde ;

(1) Sur la comparaison de Tannhäuser et de Faust, voir A. Ernst, *l'Art de R. Wagner*, Paris 1893, p. 342 ss.
(2) *Ges. Schr. II, 8.*
(3) *Ibid.*, 8.

et il avait goûté avec ivresse la joie de ses premiers triomphes d'artiste, le plaisir de vivre dans un milieu sympathique. Mais, comme Tannhäuser aussi, Wagner sentait tout le péril qu'il peut y avoir à se complaire dans les jouissances faciles que le vulgaire regarde comme le bonheur. Pour atteindre ce bonheur tangible qu'il convoitait, pour acquérir la gloire artistique, il savait qu'il lui fallait subordonner aux goûts du public les inspirations de sa nature supérieure, suivre les caprices de la mode, se prêter à des bassesses, à de vils compromis. Les jouissances positives de la vie se présentaient à lui seulement sous la forme de tentations avilissantes qu'il lui fallait repousser à tout prix sous peine de renier ses convictions d'artiste et de déchoir à ses propres yeux (1).

Tannhäuser cependant rentre dans la vie ; le passé ne lui apparaît plus que comme un songe mauvais ; il reprend sa place parmi les chanteurs de la Wartbourg, il revoit la fille du landgrave, la douce et pure Élisabeth (2) dont il

(1) *Ges. Schr. IV*, 278 s.

(2) L'idée première du personnage d'Elisabeth a pu être fournie à Wagner par un trait de la légende ancienne du tournoi des chanteurs qui est reproduit par Grimm dans son récit de cette légende (*Deutsche Sagen*, II, n° 563) : lorsque Ofterdingen est vaincu et que ses ennemis veulent le livrer au bourreau Stempfel, il se réfugie auprès de la princesse Sophia, femme du landgrave de Thuringe et se cache sous son manteau. — Dans le conte de Hoffmann, Ofterdingen est amoureux de la comtesse Mathilde qui, de son côté, préfère Wolfram d'Eschenbach à tous les autres chanteurs de la Wartbourg. Pour la conquérir, Ofterdingen se met à l'école du magicien Klingsor. Il triomphe en effet des autres Minnesinger par des chants d'amour passionnés et sensuels, et se fait ainsi aimer de Mathilde; elle veut être instruite par lui dans l'art du chant, tombe entièrement sous son influence, perd à son contact toute grâce et toute beauté et finit par quitter la Wartbourg. Mais la victoire de Wolfram sur Ofterdingen met fin à cette espèce de possession, et Mathilde revient à son premier amant Wolfram. — On voit que Wagner a également emprunté à ce récit divers traits en les modifiant d'ailleurs complètement. Il a substitué à la comtesse Mathilde le personnage historique de sainte Élisabeth de Hongrie qui fut la femme du fils du landgrave Hermann. Une vieille légende reproduite dans la nouvelle de Hoffmann racontait que Klingsor, à l'époque où il se trouvait à la Wartbourg, avait prédit la naissance imminente d'Élisabeth fille du roi André et de la reine Gertrude de Hongrie et qu'aussitôt le landgrave Hermann avait envoyé une ambassade afin de demander pour son fils la

avait jadis touché le cœur par ses chants et qui, depuis son départ, se consumait dans la tristesse. Déjà le suprême bonheur semble s'apprêter pour lui : Élisabeth a laissé échapper l'aveu de son amour ; elle est à lui s'il est vainqueur dans le tournoi poétique qui s'apprête, si mieux que les autres il sait pénétrer le mystère du pur amour. Mais il subit toujours l'impure domination de Vénus ; il ne sait plus aimer sans que le désir vienne souiller son amour. Et dans l'exaltation croissante de la lutte, Tannhäuser se laisse emporter toujours plus loin par la passion qui le dévore ; jusqu'au moment où ressaisi par sa coupable folie il proclame à la face des chanteurs indignés son culte pour Vénus : « Pour toi, ô déesse de l'amour, retentissent mes chants !... Tes charmes vainqueurs sont la source de toute beauté ; de toi émane toute grâce, toute merveille. Qui, brûlant d'une ardente flamme t'a étreinte en ses bras, celui-là seul, seul, sait ce qu'est l'amour. — Et vous, malheureux, qui n'avez jamais aimé, allez, allez au Venusberg ! (1) »

Pour racheter sa faute, pour échapper au joug du désir mauvais, il faut que Tannhäuser apprenne la haute vertu du renoncement. C'est Élisabeth qui lui donne l'exemple. Le cœur brisé par l'aveu terrible qui s'est échappé des lèvres de celui qu'elle aimait, elle renonce à tout espoir de bonheur, elle offre à Dieu le sacrifice de sa vie ; elle passera ses jours à prier pour le pardon du pécheur. Et, tandis que Tannhäuser repentant se rend en pèlerinage à Rome pour obtenir du pape la rémission de ses péchés, Élisabeth implore du ciel le salut de celui qu'elle n'a ja-

main de la jeune princesse. L'idée de substituer la pieuse Élisabeth à l'énigmatique et peu intéressante comtesse Mathilde et de faire d'elle la fille du landgrave de Thuringe, a été évidemment suggérée à Wagner par cette tradition. Voir l'article cité de Golther. *Bayr*, *Blätter*, 1889

(1) *Ges. Schr.*, II, 25.

mais cessé d'aimer. Mais, pour être efficace, son sacrifice doit être complet. Quand les premiers pèlerins rentrent de Rome, purifiés par l'absolution du pape et chantant des actions de grâce, elle a la douleur de voir que Tannhäuser ne se trouve point parmi eux. Elle adresse alors à la vierge Marie une suprême prière : « O sainte Vierge, écoute ma prière... ô prends-moi loin de cette terre... prends-moi dans ta grâce, fais que, pure jeune fille, je puisse t'approcher en toute humilité afin d'implorer ta miséricorde infinie pour le péché de celui que j'aimais (1). » Élisabeth mourra sans savoir si sa prière a été exaucée, si Tannhäuser est sauvé.

Et pour Tannhäuser aussi, il n'est de paix que dans le renoncement absolu, dans la mort. En vain il se rend à Rome le cœur gonflé du plus sincère repentir ; le pape refuse de l'absoudre : « Si tu as goûté à la volupté maudite, si tu as brûlé du feu de l'enfer, si tu as vu le Venusberg : à jamais soit maudit ! De même que ce bâton dans ma main ne se couvrira plus jamais de verts rameaux, de même jamais la fleur du salut ne s'épanouira en ton âme dévorée des flammes de l'enfer (2). » Repoussé par le vicaire de Dieu sur la terre, Tannhäuser désespéré veut rentrer au Venusberg pour y trouver l'oubli dans la morne volupté. Déjà Vénus, à son appel ardent, accourt, dans un nuage rosé, ouvrant ses bras à l'amant qui l'avait quittée. Mais Wolfram le retient : « Un ange pour toi a prié sur la terre ; bientôt il planera au-dessus de ton front en te bénissant — Elisabeth ! (3) » Et de la Wartbourg descend, éclairé par l'aurore qui monte au ciel, le cortège funèbre ramenant dans un cercueil ouvert le cadavre

(1) *Ges. Schr. II*, 32.
(2) *Ibid.*, 36.
(3) *Ibid.*, 38.

d'Elisabeth. Vénus est vaincue. Tannhäuser trouve enfin la force d'atteindre lui aussi les hauteurs du renoncement suprême. Il s'agenouille devant le cercueil et expire auprès de la pure victime en s'écriant : « Sainte Elisabeth, priez pour moi ! » Lui aussi meurt incertain du salut. Mais alors s'avance une seconde troupe de pèlerins annonçant le miracle opéré par la grâce du Sauveur : le bâton entre les mains du pape a reverdi : Tannhäuser est pardonné !

Ce dénouement, parfaitement clair et satisfaisant tant qu'on le considère uniquement au point de vue poétique, devient singulièrement obscur dès qu'on essaye de l'expliquer philosophiquement. Wagner lui-même a donné de son œuvre deux interprétations qui diffèrent notablement l'une de l'autre.

En 1851, dans sa *Communication à mes amis*, il explique qu'il serait faux de voir dans Tannhäuser une pièce spécifiquement chrétienne et pessimiste. Il n'a pas entendu condamner d'une manière générale la vie terrestre, l'amour, le désir, mais seulement la vie *moderne*, l'amour tel qu'il est possible dans notre civilisation corrompue. Tannhäuser serait donc en réalité un drame révolutionnaire, une protestation contre la société actuelle. Dans le monde où nous vivons, la satisfaction de ce désir très légitime de jouissance et d'amour qui est au fond de tout être humain ne peut s'acheter qu'au prix d'une irrémédiable déchéance. L'homme qui aspire à un amour digne de lui doit donc nécessairement concevoir l'objet de cet amour comme un idéal de pureté virginale, qu'on ne peut conquérir dans cette vie terrestre et avec lequel on ne peut être uni que dans la mort. Et ainsi il sera logiquement amené à souhaiter la mort, non point du tout parce que la vie est mauvaise en soi ou parce que l'homme ne peut atteindre la véritable félicité que dans l'au delà,

mais parce que la vie moderne a rendu impossible le véritable amour (1).

C'est ainsi que Wagner interprète son drame au lendemain de la Révolution de 1848, à un moment où il est lui-même révolutionnaire et optimiste, et où il regarde la philosophie de Feuerbach comme la meilleure explication rationnelle de l'univers.

Quelques années plus tard, son point de vue change du tout au tout. C'est désormais dans la doctrine de Schopenhauer qu'il reconnaît l'interprétation philosophique qui correspond le mieux à l'image du monde tel qu'il le conçoit intuitivement. Et, sous l'influence de ces idées nouvelles, il donne de son drame une tout autre explication qu'en 1851. Pour lui le *Hollandais*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, reposent sur une vision ou plus exactement sur une intuition pessimiste de l'univers. Ce qui fait leur grandeur, c'est « la poésie tragique du renoncement, la négation fatale et libératrice du Vouloir-vivre. » C'est ce sentiment qui donne à la musique de *Tannhäuser* sa profondeur et son accent pénétrant. Mais cette conception pessimiste de l'univers que Wagner, en tant que poète intuitif, exposait sous forme concrète dans ses drames, il n'était pas encore capable de l'exprimer abstraitement sous forme de théories intelligibles à la raison. Bien plus : il y avait une contradiction, dont il n'avait pas conscience, entre ses convictions philosophiques et ses intuitions d'artiste. Il créait spontanément, grâce à son instinct d'artiste, des drames pessimistes qu'il s'efforçait ensuite, sans grand succès, d'interpréter à l'aide des formules d'une philosophie optimiste (2).

(1) *Ges. Schr. IV*, 279.
(2) Lettre à Röckel du 23 août 1856, p. 66.

Les explications de Wagner nous laissent ainsi dans l'incertitude sur le sens précis du drame de *Tannhäuser*. Est-ce une tragédie chrétienne ? optimiste ? pessimiste ? Faut-il croire le Wagner de 1851 ou celui de 1856 ? La solution de ce petit problème dépend, je crois, de la solution qu'on donnera à la question générale de la philosophie de Wagner. Force nous est donc d'indiquer brièvement, dès à présent, comment elle se pose, bien que nous n'ayons à la traiter dans ses détails que plus loin.

Il y a, pour interpréter les contradictions incontestables qu'on découvre dans la pensée philosophique de Wagner, deux théories principales en présence. La première consiste à les expliquer par une évolution historique des opinions de Wagner. On nous dira par exemple que Wagner a été religieux et chrétien avec une tendance au pessimisme jusqu'en 1848 ; que de 1848 à 1854 il est devenu, sous l'influence de Feuerbach, optimiste et athée ; qu'à partir de 1854 il s'est converti au pessimisme de Schopenhauer pour incliner de nouveau vers l'optimisme à la fin de sa vie. L'autre solution consiste à affirmer l'unité fondamentale de la pensée de Wagner pendant sa vie entière, sa faculté de concevoir simultanément non par la raison mais grâce à cette faculté d'intuition artistique que nous avons définie précédemment (p. 9) des vérités en apparence contradictoires ; quelques-unes des variations les plus apparentes dans la pensée de Wagner s'expliquent, dans cette hypothèse, en admettant que, chez lui, la raison ne pouvait pas toujours suivre l'intuition et qu'il exprimait sous une forme imparfaite, à l'aide de formules qui ne rendaient pas exactement sa pensée, les images que lui fournissait spontanément son instinct d'artiste créateur. Nous n'avons pas, pour le moment, à exposer dans le détail ces deux hypothèses, sur lesquelles nous reviendrons au chapitre sui-

vant (1). Bornons-nous, pour l'instant, à exposer quelle est, dans l'une et dans l'autre supposition, l'interprétation qu'il faut donner à *Tannhäuser*.

Si l'on croit à l'évolution historique de la pensée de Wagner, on sera tenté d'admettre qu'il a passé par une période où, peut-être par suite de l'influence des romantiques (qui, comme on sait, remirent à la mode le catholicisme et le mysticisme), il a incliné vers un christianisme vaguement ascétique et pessimiste. On remarquera que, jusque vers 1848, les croyances philosophiques ou religieuses de Wagner ne sont guère autre chose que les préjugés d'un homme éclairé qui accepte sans trop les approfondir les idées courantes de son siècle. Il croit, comme le musicien du *Pèlerinage chez Beethoven*, à Dieu, à Beethoven et à la vertu libératrice de la grande musique. Il se représente l'univers comme régi par un Dieu vivant et personnel avec lequel les hommes peuvent entrer en rapport par la prière. Sur la terre règne le péché ; la civilisation moderne est profondément corrompue et égoïste, incapable de réaliser le bien et de donner le bonheur à l'humanité. Mais les hommes doivent tendre de toutes leurs forces vers l'idéal, vers un idéal lointain de beauté et de pureté qu'ils ne réaliseront pas sur la terre mais qu'ils atteindront un jour dans un au delà mystique, après la mort, si en cette vie ils ont su abjurer tout désir coupable. *Tannhäuser* est, ainsi que *Lohengrin*, une pièce tout imprégnée d'esprit chrétien ou du moins déiste, et

(1) On peut citer comme représentants de l'hypothèse évolutionniste H Dinger, *R. Wagner geistige Entwickelung*, Leipzig, 1892, ou en France, M. Hébert, *Trois moments de la pensée de R. Wagner*, Paris 1894 et *Le sentiment religieux dans l'œuvre de R. Wagner*, Paris, 1895 ; M Hébert, toutefois, se défend très expressément de méconnaître l'unité de la pensée de Wagner ; v. *Sentiment relig.*, p VII s. Cf. *Evolution sentimentale de R. Wagner*, Paris, 1896, p. 6 ss. Comme représentant de l'hypothèse unitaire, nous citerons H. St. Chamberlain, *R. Wagner*, p. 131 ss. 271, etc.

contraste fortement avec les drames de 1848, qui sont franchement athées et affirment que l'homme doit trouver son bonheur sur cette terre, en cette vie, et non dans quelque paradis imaginaire (1).

Si l'on croit au contraire à l'unité fondamentale de la pensée de Wagner, on montrera que *Tannhäuser* est un drame à la fois optimiste et pessimiste, où se trouve affirmée avec la même force la nécessité de l'amour, de la poursuite du bonheur et la nécessité du renoncement. L'homme doit aimer et vouloir comme Tannhäuser ; il doit marcher à la conquête du succès, travailler à la réalisation de l'idéal, croire au bonheur futur de l'humanité, peu importe d'ailleurs, que ce bonheur soit représenté symboliquement, comme félicité supra-terrestre par-delà la mort, ou comme félicité humaine réalisée un jour sur la terre par des générations futures. Et tout de même que l'homme doit vivre et agir, il doit aussi, comme Tannhäuser, apprendre à renoncer ; il doit prendre conscience de la corruption du monde, il doit tuer en lui le désir égoïste. Tannhäuser est donc un grand caractère, tout à la fois parce qu'il a voulu, avec une impétueuse ardeur, connaître toutes les joies humaines, parce qu'il a désiré ardemment le bonheur avec Élisabeth et aussi parce qu'il a su renoncer à tout espoir de bonheur, parce qu'il a trouvé la paix dans le renoncement absolu, dans la mort, et non dans la veulerie du désir satisfait. Il faut donc se garder d'établir artificiellement un contraste entre les drames de la première période, *Tannhäuser* ou *Lohengrin*, et ceux de la seconde, l'*Anneau du Nibelung* ou *Parsifal*. Tous les héros de Wagner sont, à des degrés divers, à la fois des impulsifs et des résignés, des optimistes qui tendent vers le

(1) V. Dinger, *Wagner's geist. Entw.*, p. 25 ss. et surtout p. 30 s.

bonheur et des pessimistes qui abjurent la volonté de vivre. Tous ses drames reposent sur cette intuition déconcertante au premier abord pour la raison et la logique, mais dont le cœur sent instinctivement la justesse et la profondeur — de l'égale nécessité et de l'égale beauté de l'amour et du renoncement.

En réalité, ces deux hypothèses, celle de l'unité et celle de l'évolution de la pensée de Wagner, ne me paraissent nullement inconciliables. Elles expriment probablement deux faces différentes de la vérité. Wagner a varié à coup sûr dans ses opinions philosophiques, politiques ou religieuses. Des événements extérieurs et accidentels — la lecture de Feuerbach, la Révolution de 1848, l'étude des doctrines de Schopenhauer, l'amitié du roi Louis de Bavière, le triomphe de l'œuvre de Bayreuth — ont eu sur ses idées une influence très réelle et ont déterminé sa pensée à suivre telle ou telle direction particulière, à adopter telles ou telles formules pour traduire ce qu'il sentait. Mais ces variations sont probablement plus apparentes que réelles : elles portent plutôt sur l'expression de la pensée de Wagner, que sur sa pensée elle-même. Aussi, tout en changeant sous la pression des circonstances, Wagner est-il probablement resté beaucoup plus identique à lui-même que ses théories ne semblent l'indiquer au premier abord. Le critique qui cherche à repenser l'évolution intellectuelle de Wagner doit donc s'efforcer de le comprendre tout à la fois dans sa multiplicité et dans son unité. Ainsi ferons-nous dans l'interprétation du cas particulier de *Tannhäuser* qui nous occupe pour l'instant. *Tannhäuser*, comme le *Vaisseau-fantôme* et *Lohengrin*, appartient à une période de la vie de Wagner où il était surtout frappé par les vices de la société contemporaine ; il souffrait profondément de se sentir en opposition absolue de goûts

et d'idées avec le public sans qu'il pût espérer, d'ailleurs, que cet antagonisme dût prendre fin dans un avenir prochain. Sous cette impression, il conçoit avec beaucoup de force la nécessité d'un renoncement absolu au bonheur matériel : l'idéal lui apparaît comme lointain, inaccessible, séparé du réel par un infranchissable abîme ; et, pour exprimer sa pensée, il se sert volontiers des symboles chrétiens qui répondent assez exactement à ses idées. Il peint, comme un chrétien, la corruption terrestre, le péché, la nécessité du repentir, de la conversion, l'espoir d'une vie future bienheureuse, la croyance en un Dieu d'amour qui écoute la prière des hommes et se laisse fléchir par l'intercession d'une sainte. Pourtant il a conscience que son pessimisme n'est pas absolu, que son christianisme est surtout symbolique. Il ne condamne pas la vie en général mais seulement la vie moderne; il ne veut pas que l'homme renonce au bonheur d'une façon absolue, mais seulement à ce bonheur méprisable et avilissant qui est seul possible au sein d'une civilisation corrompue. Or la croyance à la corruption du siècle fait, selon les circonstances, le chrétien qui aspire au ciel ou le révolutionnaire qui veut détruire l'ordre social présent. Wagner est à la fois et avec une égale sincérité l'un et l'autre ; — un peu plus chrétien jusque vers 1848 — un peu plus révolutionnaire lorsque les événements de 1848 l'inclinent à penser que la régénération de l'humanité est peut-être proche et doit être réalisée dans cette vie. A ce moment il démontre dans sa *Communication à mes amis*, avec une parfaite bonne foi, que *Tannhäuser* n'est pas une pièce spécifiquement chrétienne, mais un drame révolutionnaire comme l'*Anneau du Nibelung;* — et il a raison. Quelques années plus tard, l'équilibre de sa nature complexe tend de nouveau à se rompre en faveur de l'élément chrétien et pes-

simiste. Alors, dans ses lettres à Röckel, il démontre au contraire que c'est le sentiment tragique du renoncement nécessaire qui fait la beauté du *Vaisseau-fantôme*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin ;* que l'*Anneau du Nibelung* lui-même est, au fond, un drame pessimiste : et il a encore raison. En réalité, pendant toute cette période, sa pensée est restée presque identique à elle-même ; elle n'a fait qu'osciller d'une façon à peine sensible autour de son point d'équilibre.

IV

Lohengrin

Le sujet de *Lohengrin* s'est dessiné dans l'imagination de Wagner presque en même temps que celui de *Tannhäuser*. Il lui fut révélé pour la première fois lorsqu'à Paris, au printemps de 1842, il lut, pour préparer son *Tannhäuser*, le poème du Tournoi de la Wartbourg. On se souvient que ce tournoi légendaire se termine par une sorte d'assaut d'érudition entre Wolfram d'Eschenbach et Klingsor. Or dans l'une des rédactions du poème, Klingsor interroge Wolfram sur Artus et la Table ronde, et Wolfram riposte en racontant l'histoire de Lohengrin. Ce récit, visiblement surajouté vers la fin du XIIIe siècle au poème plus ancien du Tournoi des chanteurs, a été composé par un jongleur originaire de Bavière et ne possède qu'une très médiocre valeur poétique. Wagner n'en vit d'abord ni la portée morale ni l'intérêt dramatique. Il fut mis en défiance par le coloris mystique donné à la légende par le jongleur ; son récit lui rappelait « ces images de saints sculptées et peinturlurées que l'on rencontre sur les chaussées et dans les églises des pays catholiques (1) ». Peu à peu cependant cette impression déplaisante s'effaça. Il étudia le mythe de Lohengrin dans ses différentes variantes allemandes ou

(1) *Ges. Schr. IV*, 288. Les tendances religieuses du *Lohengrin* bavarois sont en effet très visibles : Elsam accusée par Telramunt prie Dieu sur le conseil de son chapelain. La cloche de la chapelle d'Elsam tinte d'elle-même, sans aucune intervention humaine, pour appeler un défenseur. Lohengrin mourant de faim en traversant la mer avec son cygne, prie celui-ci de pêcher quelque nourriture pour lui : le cygne ramène une hostie que Lohengrin partage avec lui, après quoi les forces leur reviennent à tous deux. A Anvers on va à la rencontre de Lohengrin au son des cloches, car les ecclésiastiques qui entourent Elsam tiennent le cygne pour un ange, etc.

étrangères ; grâce aux travaux des philologues, il en comprit mieux l'origine et la signification primitive. Et bientôt cette belle légende lui apparut dégagée de ses ornements superflus, non plus comme un récit spécifiquement chrétien et surnaturel, mais comme un produit du génie populaire, comme un poème tout vibrant d'émotions éternellement vivaces au fond du cœur de l'homme. Il n'eut pas plutôt achevé la partition de *Tannhäuser*, que, mettant à profit un séjour d'été qu'il fit à Marienbad (1845), avant d'entreprendre les répétitions de son nouvel opéra, il esquissa le plan détaillé d'un drame sur la légende de Lohengrin qui fascina dès ce moment très puissamment son imagination. Pendant l'hiver qui suivit, il écrivit le livret, dont il donna lecture, dans un cercle d'amis, dès le 17 novembre. L'année suivante il se mit à la composition de son drame qui, bien qu'interrompue à tout instant par ses occupations absorbantes de chef d'orchestre, ne lui demanda guère qu'un an. Il commença par le troisième acte qui contenait le morceau capital du poème, le grand récit du Chevalier du Saint-Graal (9 septembre 1846-5 mars 1847) ; de là il passa au premier acte (12 mai-6 juin 1847), puis au second acte (18 juin-2 août 1847) pour terminer par le prélude qui porte la date du 28 août 1847. La partition, entièrement terminée vers la fin de mars 1848, fut aussitôt soumise à la direction de l'opéra de Dresde et acceptée par celle-ci. Les événements de 1848 et le soulèvement du mois de mai 1849 auquel Wagner prit part empêchèrent, ainsi que nous le verrons plus loin, *Lohengrin* d'être joué à Dresde. La première représentation n'eut lieu que le 28 août 1850, à Weimar, sous la direction de Liszt, à qui Wagner, exilé d'Allemagne, dut confier l'exécution de son nouveau chef-d'œuvre.

La légende allemande de Lohengrin se rencontre sous

sa forme la plus simple à la fin du *Parzivâl* de Wolfram d'Eschenbach. Il nous présente une duchesse de Brabant dont il ne dit pas le nom, princesse aussi vertueuse que riche et noble ; recherchée par de nombreux prétendants, elle les refuse tous, non par orgueil, mais parce qu'elle ne veut se donner qu'à l'époux que Dieu lui enverra. En vain ses barons la blâment de ne pas leur donner un seigneur ; malgré leurs menaces, elle persiste dans sa résolution. Alors paraît, traîné par un cygne, Loherangrîn, fils de Parzivâl, envoyé de Montsalvat, le royaume merveilleux du Graal, vers la pieuse duchesse. Il débarque à Anvers, excitant, par sa noble prestance, l'admiration générale : « Madame, dit-il, si je dois devenir le seigneur de ce pays, je perds ailleurs un aussi beau royaume. C'est pourquoi écoutez la prière que je vous fait : ne me demandez jamais qui je suis ; à cette condition je resterai toujours auprès de vous. Mais, si vous n'obéissez pas à cet avertissement, Dieu me rappellera là où il sait bien. » La duchesse s'engage par serment à ne pas enfreindre cette défense et devient la femme de l'inconnu. Pendant quelques années elle vit à ses côtés, heureuse et respectée, et lui donne de beaux enfants. « Beaucoup de gens en Brabant, ajoute le poète, connaissent encore l'histoire des deux époux, comment il vint et comment il s'en alla, combien de temps il resta et comment la question de la duchesse l'obligea de partir. C'est à regret qu'il la quitta. Son cygne aimé le vint quérir, traînant une belle nacelle. De ses richesses, il laissa là-bas une épée, un cor, une bague. Ainsi s'en fut Loherangrîn ; il était, nous est-il conté, fils de Parzivâl ; des routes inconnues, sur terre et sur mer, le ramenèrent dans le royaume du Graal (1). » Les mêmes données essen-

(1) *Parzivâl*, éd. Bartsch, livre XVI, v. 1155 ss. et 1180 ss.

tielles se retrouvent, considérablement amplifiées, enrichies de nombreux épisodes et modifiées sur une foule de points secondaires dans deux poèmes allemands assez importants du XIIIe siècle : le *Chevalier du Cygne*, par Conrad de Würzbourg et le *Lohengrin* bavarois dont nous avons déjà parlé, qui a été accolé au poème de la Wartbourg.

La légende spéciale de Lohengrin n'est à son tour qu'une des formes particulières de la légende plus répandue du Chevalier au cygne dont on connaît d'assez nombreuses variantes, soit françaises, soit germaniques, et qui a dû prendre naissance dans la région comprise entre le Rhin, la Meuse et l'Escault, où s'établit de bonne heure la race franque (1). Le sujet de cette légende, réduit à ses traits essentiels, peut se résumer ainsi : un personnage inconnu, beau, courageux, monté sur une barque traînée par un cygne, arrive dans un pays étranger au moment où son intervention peut sauver d'un grand danger une princesse veuve ou orpheline, trahie par les siens ou abandonnée sans défense à la jalousie de parents qui la persécutent : il la délivre de ses ennemis, l'épouse et devient la souche d'une race illustre. Mais le cygne revient inopinément au bout d'un temps donné, et l'inconnu est obligé d'obéir à son appel et de repartir comme il était venu. — L'origine première de cette légende est fort incertaine, et il est difficile de décider avec quelque certitude en quelle contrée la

(1) En attendant le travail annoncé par M. Gaston Paris sur la légende du chevalier au cygne, on consultera les ouvrages de Reiffenberg (*Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon*, Brux., 1846) et de von der Hagen (*Die Schwanensage*, Berlin, 1848). M. Gaston Paris a traité de la légende des enfants-cygnes, dont Wagner s'est aussi inspiré, dans la *Romania*, XIX, 314 ss. Voir aussi un article de W. Golther, *Bayreuther Taschenbuch für das Jahr* 1894, p. 68 ss. — Sur l'interprétation de la légende du Chevalier au cygne, voir un article récent de Bloete, *Zeitschrift für deutsches Alterthum* XXXVIII, 272 ss., où sont mentionnées les principales hypothèses récentes sur l'origine de cette légende. — Sur la comparaison du drame de Wagner avec ses sources, voir M. Kufferath, *Lohengrin*, Paris, 1891.

source primitive a pris naissance, encore que le détail typique de cette légende, le cygne traînant un guerrier inconnu, soit probablement d'origine germanique.

D'autre part, le motif de la curiosité fatale de la femme qui contraint Lohengrin à repartir en lui posant une question défendue, est sûrement aussi d'origine extrêmement ancienne. On le retrouve dans l'histoire de Helias et Béatrix (une variante belge de la légende du chevalier au cygne). Il paraît également dans le mythe de Zeus et Sémélè en qui Wagner voit en quelque sorte l'équivalent grec de la légende de Lohengrin. De même qu'Elsa perd le bonheur et la vie pour avoir demandé à son libérateur qui il était et d'où il venait, de même Sémélè est consumée par le feu de Zeus pour avoir souhaité de voir sous sa forme véritable, dans tout l'éclat de sa gloire, parmi la foudre et les éclairs, son divin amant (1).

Wagner ne se contenta pas, comme il avait fait pour le *Vaisseau-fantôme*, de prendre *un* récit de la légende et de l'accommoder en drame musical. L'étude des légendes et, d'une manière générale, de l'antiquité germanique, était en effet devenue, surtout depuis son retour à Dresde, l'une de ses occupations favorites. Non seulement il avait complété, dans ce but, sa bibliothèque privée, mais il était devenu un des visiteurs les plus assidus de la bibliothèque royale de Dresde. Et nous voyons désormais la composition dramatique s'accompagner chez Wagner d'un véritable travail philologique (2). Pour rendre un sujet quelconque

(1) *Ges. Schr. IV*, 289 s. — Il est d'ailleurs peu vraisemblable qu'entre la légende de Sémélè et celle d'Elsa il y ait une parenté réelle ; v. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, 2e édit., Paris, 1886, p. 435 s.

(2) Wagner constate lui-même (*Ges. Schr. IV*, 300) qu'il s'est efforcé dans son *Lohengrin* de reproduire avec la plus grande exactitude « la forme primitive de son sujet » *die ursprüngliche Gestalt des Stoffes*. « *Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzutheilen, verfuhr ich mit noch gröszerer Treue, als beim « Tannhäuser » in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente...* »

et en particulier un sujet légendaire apte à être traité en drame musical, il faut, comme nous l'avons vu précédemment, simplifier autant que possible l'action extérieure, la réduire à ses traits essentiels, et, par contre, dégager avec la plus grande netteté le contenu émotionnel et symbolique du récit. Or ce travail, Wagner prétend le faire non pas uniquement en poète mais aussi en philologue. Il veut que ses drames ne soient pas des fantaisies arbitraires et purement littéraires *à propos* d'une légende, mais qu'ils reproduisent fidèlement les données authentiques et primitives de la légende ancienne, qu'ils en expriment le sens original. Ses pièces ne doivent pas être la création particulière et individuelle d'un poète subjectif qui pétrit à son gré la matière dont il se sert ; il entend qu'elles participent le plus possible de ce caractère de nécessité qui distingue les œuvres issues de la tradition populaire. Son ambition, c'est de reconstituer la légende idéale et primordiale qui est en quelque sorte l'origine et le type initial de tous les récits plus ou moins altérés ou amplifiés que nous a transmis la tradition. Il tend donc, en définitive, au même but que le philologue, mais par des moyens différents. Le philologue compare des textes, les critique, les classe ; sa méthode est surtout analytique et rationnelle. Wagner au contraire procède par intuition, par synthèse poétique. De même que Gœthe apercevait intuitivement au travers des variétés innombrables des espèces végétales ou animales les types simples qui leur avaient donné naissance, de même Wagner discernait, par une sorte de vision poétique, à travers les récits variés d'un même événement légendaire, la forme simple dont ces récits dérivaient. Il était doué d'une merveilleuse imagination qui lui permettait de combiner d'innombrables éléments traditionnels et de les grouper en synthèses

grandioses. Nous ne prétendons pas, assurément, donner les drames de Wagner sur les légendes du Chevalier au cygne, des Nibelungen, de Tristan ou de Parsifal comme la solution scientifique des problèmes infiniment délicats et obscurs que les philologues se sont posés à propos de ces légendes. Il n'en est pas moins remarquable — et c'est là un fait souvent constaté par les philologues — que Wagner arrive souvent par sa méthode intuitive et poétique à des résultats très voisins de ceux qu'ont obtenus les hommes de science à l'aide de leurs procédés critiques. Ses drames nous apparaissent ainsi comme une sorte de résumé synthétique de la tradition authentique. Et nous sommes assez tentés de croire que cette *vérité* (au moins relative) des œuvres de Wagner est un facteur important de leur succès.

La conséquence de cette méthode de composition, c'est que, autant la comparaison entre les drames de Wagner et leurs sources était facile pour une pièce comme le *Vaisseau-fantôme*, par exemple, tirée uniquement d'un conte de Heine, autant elle devient compliquée pour des œuvres comme *Lohengrin* ou surtout l'*Anneau du Nibelung* dont les éléments sont empruntés à un très grand nombre de sources différentes. *Lohengrin*, par exemple, a pour source principale le *Lohengrin* bavarois ; mais on y trouve, de plus, des traits empruntés au *Chevalier au cygne* de Conrad de Würzbourg, d'autres à la légende des Enfants-cygnes et à celle des ancêtres de Godefroid de Bouillon, des souvenirs du *Titurel* d'Albrecht, du *Nibelungenlied*, de la légende d'Euryanthe, peut-être aussi du *Merlin* d'Immerman, du *Templier et de la Juive* de Marschner, etc. (1). Pour être

(1) L'idée de la métamorphose du jeune duc Gottfried, dans *Lohengrin*, est empruntée à la légende des Enfants-cygnes. Dans le *Titurel*, d'Albrecht se trouve un motif utilisé par Wagner : on conseille à Belaye pour rompre le

vraiment féconde et instructive, la comparaison de *Lohengrin* avec ses sources supposerait donc une longue série d'analyses, et surtout une exposition détaillée de la légende du Chevalier au cygne et des légendes avoisinantes qui formerait aisément à elle seule la matière d'un volume entier. Nous serons donc obligés, pour rester dans les limites que le cadre de notre ouvrage nous impose, de nous borner, désormais, sur ces questions, à de courtes indications générales et de renvoyer le lecteur curieux de pousser plus loin l'examen des sources du drame wagnérien, aux études spéciales où ce sujet se trouve traité.

Nous passons donc immédiatement à l'étude du drame de Wagner.

Lohengrin est de tous les drames de Wagner le plus profondément mélancolique et pessimiste. Il est fondé, comme l'écrivait le maître à Röckel en 1854, sur « la situation la plus tragique de notre époque » : il montre cet élan d'amour qui pousse vers la foule obscure les natures élevées, et en même temps l'impossibilité pour ces grandes âmes de trouver dans le monde réel moderne l'amour qu'elles viennent y chercher (1). C'est ce malentendu fatal entre le génie supérieur et la réalité humaine que nous

charme de Lohengrin de lui couper un morceau de chair et de le manger. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de supposer que Wagner ait connu les textes originaux ; ces deux motifs se trouvent en effet cités dans l'édition du *Lohengrin* bavarois publiée par Görres, Heidelberg, 1813, Introduction p. LX. s., et LXXIII ss. ; or Wagner a lu le *Lohengrin* dans cette édition et a trouvé aussi dans l'introduction des détails sur la légende du Graal. — Dans la légende d'Euryanthe, Wagner a trouvé l'idée première du personnage d'Ortrude. Le débat de présence entre Elsa et Ortrude est imité de la querelle de Kriemhilde et Brunhilde dans le *Nibelungenlied*. Peut-être Wagner s'est-il souvenu de la scène d'amour entre Merlin et Niniane (Immermann, *Der Graal* dernière scène) dans le duo du troisième acte entre Elsa et Lohengrin, et de la scène finale du *Templier et de la Juive* dans le « Jugement de Dieu » du premier acte. Sur l'exactitude de la reproduction des mœurs anciennes dans *Lohengrin*, voir l'article de W. Golther, *Bayr. Blätter*, 1886, p 213 ss.

(1) Lettres à Röckel, 34.

conte la douloureuse histoire de Lohengrin et d'Elsa. — Quand s'ouvre le drame, Elsa est seule au monde, sans parents, sans amis pour la défendre. Menacée par les ténébreux complots d'ennemis sans scrupules, elle est sous le coup d'une accusation infamante : si elle ne peut se justifier, c'en est fait de son honneur et de sa vie. Mais, dans sa détresse, Elsa a imploré le ciel, et sa plainte déchirante est montée jusqu'à Dieu : dans une vision lui est apparu un héros divin d'une surnaturelle pureté, d'une merveilleuse splendeur ; elle sait qu'il viendra vers elle, qu'il la défendra ; elle l'attend... Et au moment suprême, à l'instant où les ennemis d'Elsa croient déjà l'emporter, l'Inconnu, le messager de Dieu, apparaît en effet, traîné sur les eaux par un cygne, resplendissant d'une triomphante beauté, le front marqué du sceau de la divinité. Dans le royaume mystérieux de lumière et de pureté où il vivait, il a entendu, bien loin de lui, au sein de l'humanité misérable et souffrante, retentir le cri de détresse d'Elsa. Et il a répondu à son appel ardent, il a quitté son séjour glorieux pour la sauver, pour aller vivre, à ses côtés, parmi les hommes. Mais, de même qu'il vient combattre pour elle sans lui demander les preuves de son innocence, de même il faut qu'Elsa, à son tour, croie en lui, qu'elle se donne tout entière à son sauveur, qu'elle conserve en son cœur la foi complète, absolue, sans défaillances, sans restrictions, la foi qui n'exige pas de preuves, qui ne demande pas à l'être aimé de s'expliquer, de se justifier, qui ne veut pas *connaître* et *savoir*, mais qui se contente de *croire* et d'*adorer*.

Nie sollst du mich befragen
Noch Wissen's Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art (1)!

(1) « Jamais tu ne me demanderas, jamais tu ne chercheras à savoir de

Mais cet amour confiant et naïf qui seul peut faire d'une mortelle la compagne d'un Dieu, l'Inconnu ne devait pas l'obtenir d'Elsa. La supériorité de sa nature est marquée en traits indélébiles sur tout son être. Il ne peut pas ne pas paraître merveilleux aux hommes, *différent* de tout ce qu'ils ont vu et connu jusqu'alors. Il excite ainsi parmi eux l'admiration, l'étonnement, mais aussi l'envie. L'ennemie acharnée d'Elsa, la terrible Ortrude, la femme « qui ne connaît pas l'amour », la sombre magicienne qui voudrait venger les sauvages divinités du paganisme vaincu sur les représentants de l'esprit chrétien (1) poursuit Lohengrin d'une haine féroce, implacable : entre elle et lui, c'est un duel sans merci, où l'un des deux doit nécessairement être anéanti. Pour arriver à ses fins, elle s'applique à troubler le cœur croyant d'Elsa, à lui inspirer des inquiétudes, des soupçons au sujet de son chevalier. La jeune fille résiste d'abord aux attaques de sa perfide ennemie ; mais peu à peu le poison du doute s'insinue en son âme et fait son œuvre : à l'adoration confiante et paisible

quel pays je suis venu, quel est mon nom, quelle est ma race. » (Acte I, sc. 3.)

(1) « Ortrude est une femme qui ne connaît pas l'amour... Le trait dominant de sa nature, c'est la politique. Un *homme* politique est repoussant une *femme* politique est un monstre effroyable. C'est un pareil monstre que j'ai dû représenter Il y a dans cette femme une passion la passion du passé, des générations disparues, la passion outrée jusqu'à la folie de l'orgueil de race, qui ne peut se manifester que sous la forme de la haine pour tout ce qui vit, tout ce qui existe réellement. Chez l'homme, cette passion est ridicule ; chez la femme, elle est terrible, car la femme — en raison du besoin naturel qu'elle a d'aimer — doit *nécessairement* se passionner pour quelque chose ; ainsi l'orgueil de race, l'amour du passé se transforment chez elle en fanatisme meurtrier. Il n'y a pas, dans l'histoire, d'apparitions plus cruelles que les femmes politiques... Ortrude est une réactionnaire, éprise uniquement du passé, hostile pour cette raison à tout ce qui est nouveau, et hostile jusqu'à la folie : elle anéantirait le monde et la nature pour rendre la vie à ses dieux tombés en poussière. Mais ce n'est point là un caprice maladif chez elle : cette passion l'étreint avec toute la puissance élémentaire de cet instinct féminin de l'amour — instinct qui chez elle est atrophié, dévoyé, sans but. C'est pourquoi aussi cette passion est effroyablement grandiose. » (Lettres à Liszt *I*, 164 s.)

envers son libérateur succèdent en son cœur la jalousie, la crainte; elle s'affole à l'idée que l'Inconnu qui l'a sauvée pourrait se lasser un jour de son amour et l'abandonner pour retourner dans ces contrées mystérieuses d'où il est venu. Enfin, dans un moment d'exaltation et de suprême angoisse, jaillit du plus profond de son être la question fatale qui brise à tout jamais le lien qui l'unissait à son sauveur. Lohengrin comprend que la foi s'est évanouie dans l'âme l'Elsa : elle ne se contente plus d'*aimer ;* elle veut *savoir*. Il ne reste plus à l'envoyé du Graal qu'à se faire connaître et à partir. Devant l'empereur et tous les barons assemblés, il répond aux questions d'Elsa; il décrit les splendeurs de sa vraie patrie, de ce lointain Monsalvat, inaccessible au profane, séjour des élus de Dieu ; il dit les ineffables mystères du Graal, la sainte relique apportée sur terre par les anges et confiée à la garde d'une mystique chevalerie ; il révèle enfin quelle est sa haute origine : son père est Parzivâl, roi du Graal. C'en est fait, dès lors, de son beau rêve d'amour. Une fois qu'il a avoué sa divinité, la loi du Graal ne lui permet plus de séjourner parmi les hommes. Le cœur plein d'une immense mélancolie, Lohengrin remonte dans la nacelle que lui amène son cygne fidèle. Et, tandis qu'il s'éloigne, emporté vers sa mystique patrie, Elsa s'affaisse inanimée entre les bras de son frère (1), morte de douleur pour avoir connu le suprême bonheur et ne l'avoir point su retenir.

(1) Gottfried, le jeune frère d'Elsa, avait été métamorphosé en cygne par Ortrude, qui avait ensuite accusé Elsa d'avoir fait périr l'enfant. — C'est lui qui, sous la forme d'un cygne, conduit la barque de Lohengrin. Lorsqu'au dénouement Ortrude se vante publiquement de son crime, le chevalier du Graal, sur le point déjà de monter dans sa nacelle, s'agenouille sur le rivage et adresse à Dieu une ardente prière. Alors apparaît au-dessus de la nacelle la colombe du saint Graal. Le cygne délivré de l'enchantement d'Ortrude disparaît dans le fleuve, et à sa place surgit Gottfried, rendu à sa sœur et à son peuple par la prière de Lohengrin.

Tout comme *Tannhäuser*, *Lohengrin* est une confession partielle de Wagner. De même qu'il a symbolisé en Tannhäuser cette ardeur impétueuse qui le poussait à la conquête des jouissances terrestres au risque, parfois, de lui faire oublier sa vocation divine, de même il a personnifié en Lohengrin l'élément divin de sa nature, cet idéal de pureté et de beauté qui était sa vraie patrie ; de plus, il a mis dans le cœur de son chevalier au cygne, d'une part l'ardent désir qu'il sentait en lui d'apporter cet idéal à l'humanité souffrante, et d'autre part aussi le sentiment douloureux de son complet isolement. Instruit par ses expériences de Paris et par ses déceptions de Dresde, Wagner en était arrivé à condamner le monde au sein duquel il vivait et dont il exécrait la frivolité et la vulgarité. Il avait vu l'impuissance artistique de ses contemporains, leur incapacité de s'élever jusqu'à la contemplation du beau. Il avait vu que la société moderne tout entière souffrait d'un mal profond et sans doute incurable, qu'elle avait perdu non seulement le sens du beau, mais encore l'aspiration désintéressée vers le vrai et vers le bien, qu'elle était dominée par le désir égoïste des jouissances matérielles immédiates. Ce sensualisme grossier l'avait révolté. Comme Tannhäuser fuyant les séductions du Venusberg et guidé par la douce Élisabeth jusqu'au séjour de la pureté éternelle, il avait répudié le monde, ses pompes et ses succès ; il s'était élancé vers un idéal de pureté, de chasteté absolue. Parvenu dans ces sphères éthérées, bien loin de la vie moderne et de sa corruption, il avait d'abord éprouvé ce sentiment de bien-être et d'allègement qu'on ressent dans les solitudes glacées des hautes cimes alpestres, où l'air est pur, sain et léger, où la vue plane sur les vallées et les plaines et domine de haut la fourmilière humaine. Mais à peine avait-il joui de sa délivrance, qu'un

sentiment en quelque sorte contraire s'était fait jour en son âme. Il aspirait maintenant à revenir vers l'humanité, vers la vie réelle, qu'il avait laissées bien loin derrière lui ; à quitter ce désert resplendissant de lumière mais stérile et glacé, à fuir l'éclat aveuglant de la pureté absolue et à redescendre dans les régions tièdes et ombreuses où vivent les hommes, où fleurit l'amour. Il est des génies qui peuvent se suffire à eux-mêmes, qui, comme Gœthe, s'élèvent, dans leur marche en avant, bien au-dessus de leurs contemporains, qui pénètrent, eux aussi, dans ces régions solitaires où seul peut s'aventurer le génie, mais qui se complaisent dans leur solitude, qui continuent leur ascension, insoucieux de la foule des hommes, sans jamais s'arrêter, et qui, suivant la belle expression de Gœthe, tendent « à élever toujours plus haut la pyramide de leur existence ». Pour Wagner, au contraire, cette solitude était insupportable. Il ne pouvait lui suffire d'avoir atteint les pures régions de l'art, de la contemplation idéale, il fallait qu'il y entraînât à sa suite ses contemporains. Ce n'était pas par pessimisme absolu, par détachement de la vie, par dégoût de la réalité qu'il avait gravi les sereines hauteurs de l'idéal, mais seulement par haine du monde *moderne* dont il exécrait la fange et la corruption. C'était l'amour qui l'avait conduit dans le royaume de l'idéal ; et maintenant ce même amour l'inclinait de nouveau vers la terre, le portait à descendre vers l'humanité souffrante et misérable pour la délivrer de ses maux, pour la régénérer et la sauver (1).

La vaine tentative de Lohengrin pour se faire aimer d'Elsa, c'est donc, pour Wagner, l'image poétique de ses efforts stériles pour se faire comprendre de ses contemporains, ou encore, d'une manière plus générale, la tragédie

(1) *Ges. Schr. IV*, 294 s.

de l'artiste dans le monde moderne. L'artiste demande à ses contemporains un peu d'amour ; il rêve de les toucher, d'émouvoir leurs cœurs, de ranimer au sein d'une société mauvaise et dégénérée la sainte flamme de l'enthousiasme, de leur communiquer cette vision d'une vie supérieure qui remplit son âme. Mais le monde moderne, au lieu de lui apporter cette compréhension spontanée et vivante à laquelle il aspire, au lieu d'écouter tout simplement la voix de son cœur, s'obstine à juger l'artiste avec sa froide raison, avec ses préventions et ses préjugés. Si, par aventure, l'artiste réussit à faire jaillir l'étincelle de l'enthousiasme dans une âme d'élite, la haine et l'envie ont bientôt fait d'éteindre cette flamme naissante. Elsa demande à Lohengrin qui il est, d'où il vient ; elle cesse d'aimer pour chercher à comprendre. Ainsi l'artiste, repoussé par le monde moderne qui lui ferme son cœur, est obligé de se réfugier dans son rêve, de rentrer dans sa tour d'ivoire et d'y vivre dans l'isolement, sans pouvoir communiquer à ses contemporains la « bonne nouvelle » dont il est le porteur (1).

Et ce qui fait la souveraine beauté de cette conclusion pessimiste de *Lohengrin*, c'est qu'elle donne l'impression grandiose d'une nécessité absolue, inéluctable. Chose curieuse et qui montre combien Wagner travaillait en artiste, il *sentit* ce caractère de nécessité avant de le *comprendre*. Nous en voyons la preuve dans l'anecdote suivante qu'il conte dans sa *Communication à mes amis*. Un ami dont il prisait fort l'esprit et la science, le docteur Franck, lui avait fait, après lecture du libretto, une objection spécieuse à première vue et qui l'avait beaucoup troublé tout d'abord. Lohengrin, au dire de ce critique, n'était qu'un froid égoïste, dont l'impitoyable dureté est faite plutôt pour

(1) *Ges. Schr. IV*, 295 ss.

inspirer l'aversion que pour provoquer la sympathie. Il avouait d'ailleurs lui-même que cette objection lui avait été inspirée non pas par une impression directe provoquée par la lecture de la pièce, mais par un effort de réflexion. Wagner, néanmoins, fut, au premier moment, si frappé par ce raisonnement, qu'il songea un instant à remanier tout son poème : après avoir avoué sa nature supérieure, Lohengrin, au dénouement, aurait renoncé à sa divinité pour pouvoir rester auprès d'Elsa (1). Il ne tarda pas toutefois à sentir — et son ami partagea son sentiment — tout ce que cette conclusion nouvelle avait de choquant. Lohengrin ne *peut* pas renoncer à sa divinité, car il est l'absolu, l'idéal fait homme; ce qui constitue précisément la tragique beauté de son caractère, c'est qu'en vertu de sa nature même il est *condamné* à disparaître s'il ne rencontre pas cette foi absolue, sans défaut, qui seule peut élever jusqu'à lui une mortelle. Mais cette foi, hélas! n'est pas de ce monde. L'âme humaine peut bien, dans une suprême extase, s'approcher un moment de ce monde des réalités invisibles, se hausser pour un instant jusqu'à cette croyance absolue qui évoque irrésistiblement le Sauveur appelé. Mais ces minutes sublimes sont fugitives. Et, quand elle se réveille de son rêve enchanté, l'âme ne peut que constater avec désespoir l'abîme infini qui la sépare de l'absolu un instant entrevu. Dès que l'extase s'est dissipée, nulle puissance au monde ne peut lui rendre la vision immédiate de l'idéal, à tout jamais envolée.

Si la conduite de Lohengrin est dictée par une inexorable nécessité, celle d'Elsa n'est pas moins fatale. Nous représentions, tout à l'heure, la catastrophe comme résultant d'une faute tragique d'Elsa : elle nous apparaissait

(1) *Ges. Schr. IV*, 290 s.

comme la femme qui se reprend après s'être donnée, qui doute au milieu de son amour et qui se rend ainsi coupable d'une sorte de trahison morale envers son libérateur. Mais Wagner, au cours de la composition de *Lohengrin*, arrive à dépasser cette conception du caractère d'Elsa. Elle lui apparaît, finalement, comme l'antithèse du caractère de Lohengrin. Le chevalier du Graal, c'est le représentant de l'absolu, l'être arrivé à la conscience suprême de lui et de l'univers; or il cherche en quelque sorte à se compléter en aimant une femme, c'est-à-dire une créature toute d'instinct, purement inconsciente et naïve. Lohengrin « sait » ; seul son désir d'amour le rattache au domaine de la vie instinctive. Elsa, c'est la femme qui sent et aime sans se préoccuper de connaître, c'est, pour nous servir d'une image de Wagner, « l'esprit du peuple, » le symbole de la foule des âmes naïves et spontanées qui n'ont pour les guider dans la vie et l'action que la voix de leur cœur. Mais, de même que Lohengrin qui « sait » cherche son salut dans « l'amour », de même qu'Elsa qui « aime » devra, inversement, tendre d'un irrésistible élan, vers le « savoir ». Sa jalousie, ses doutes, sont la conséquence logique et fatale de son amour. Plus elle aime Lohengrin et plus aussi elle voudra que son amour devienne « conscient ». C'est donc pour obéir à la nécessité de l'amour qu'elle se précipite volontairement à sa perte. Le cœur tout débordant de l'adoration infinie que lui inspire son sauveur, elle préfère mourir, elle préfère briser à tout jamais son bonheur, plutôt que de ne pas posséder tout entier son amant. Vue de cette hauteur, la tragédie de *Lohengrin* apparaît plus poignante encore, si possible, que tout à l'heure. Elsa ne « pèche » point, elle ne fait qu'obéir à la loi de sa nature ; comme la Brünnhilde de l'*Anneau du Nibelung*, elle devient « voyante », elle tend, par l'amour,

vers le « savoir » ; mais ce « savoir », elle le paie de son bonheur. Aussi sa question à Lohengrin nous apparaît-elle, maintenant, non plus comme acte de faiblesse, mais en quelque sorte comme un acte de suprême renoncement : la mort lui semble meilleure que l'amour incomplet... Et cette femme admirable, Lohengrin ne peut pas la comprendre ni la rendre heureuse. Il est condamné à ne jamais connaître le suprême amour, et cela parce qu'il a conservé cette forme la plus sublime de l'égoïsme, la conscience de sa divinité, parce que, s'il demande à être aimé, il ne veut pas, il ne peut pas vouloir être compris et connu, parce que nécessairement il doit voir en Elsa un doute là où il n'y a qu'un suprême élan d'amour. Elsa et Lohengrin ne *peuvent* donc pas trouver le bonheur l'un par l'autre (1). Le bonheur suprême, l'amour parfait, l'œuvre de salut et de rédemption ne peut pas résulter de l'union d'un dieu avec une femme, d'un être pleinement conscient de lui et de l'univers avec une créature toute d'instinct. Il faut, pour que cette union libératrice puisse s'accomplir, que l'homme, lui aussi, soit un « simple » et non pas un « sage » ; c'est par l'instinct, non par la raison que l'homme doit être guidé vers le bonheur et le salut ; seuls des héros spontanés comme Siegfried ou Parsifal, qui se développent inconscients et heureux selon les lois éternelles de la nature, peuvent s'élever jusqu'aux plus hauts sommets de l'amour et réussir dans la tâche où Lohengrin à échoué. Le royaume des cieux appartient aux simples.

(1) *Ges. Schr. IV*, 300.

V

Wagner révolutionnaire

I

Lorsqu'il avait accepté la place de *Kapellmeister* à Dresde, Wagner était résolu, comme nous l'avons vu, à user de l'autorité que lui conférait sa situation pour faire prévaloir à l'Opéra royal ses idées nouvelles sur l'art dramatique. Aussitôt nommé, il se mit résolument à l'œuvre pour mettre à exécution son programme de réformes. Mais il ne tarda pas à se rendre compte qu'il avait mal mesuré la force des résistances qu'il devait rencontrer. A mesure qu'il avançait et montrait plus nettement qui il était et ce qu'il voulait, il sentait se dresser contre lui une opposition, latente ou avouée, toujours plus puissante. Il comprit peu à peu que tout son génie, toute son énergie, tout son enthousiasme communicatif ne suffiraient pas pour triompher de la force d'inertie des uns, de la mauvaise volonté des autres. Pendant sept ans il lutta pied à pied « contre la sottise toute-puissante et l'inintelligence souveraine » (1), jusqu'au jour où il acquit la conviction que toute réforme sérieuse de l'opéra était impossible dans le cadre de la société contemporaine, et n'attendit plus de salut que d'une révolution générale qui bouleverserait de fond en comble tout l'état social présent. Voyons d'un peu plus près comment s'est organisée l'opposition contre Wagner, si populaire d'abord à Dresde, puis comment Wagner, à son tour, de réformateur qu'il était, est devenu révolutionnaire, et

(1) Lettre à Spohr citée par Glasenapp, *R. Wagner II*, 155.

s'est insurgé finalement contre une société où il n'y avait pas de place pour l'art tel qu'il le concevait.

Nous constatons d'abord que l'opposition contre Wagner ne se forma pas parmi les artistes qu'il dirigeait. Ce n'est pas qu'il n'ait eu tout d'abord quelque peine à imposer son autorité : il débuta en effet, dans ses fonctions de chef d'orchestre, par un conflit avec le premier violon Lipinski qui alla jusqu'à déposer une plainte contre son chef à la direction générale. Mais cette hostilité cessa bientôt, et Wagner ne tarda pas à jouir d'une grande popularité parmi les musiciens de son orchestre, qui sentaient, pour la plupart, la valeur exceptionnelle de l'artiste qui les dirigeait. C'est à son orchestre qu'il dut les plus pures jouissances artistiques qu'il lui fut donné de goûter à Dresde. Avec « ses chers musiciens », du moins, il pouvait exécuter tels qu'il les concevait les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale, en particulier la symphonie avec chœurs de Beethoven que lui avaient révélée les concerts du Conservatoire de Paris et dont il organisa, en 1846, une exécution admirable qui eut un retentissement immense à Dresde et dans toute la Saxe.

Non moins bonnes étaient ses relations avec les acteurs de la troupe d'opéra. Eux aussi le secondaient de leur mieux ; et, grâce à leur concours, il put mettre en scène avec une très grande perfection quelques-uns des chefs-d'œuvre du drame lyrique qu'il avait à cœur de placer sous les yeux du public de Dresde pour former son goût : l'*Armide*, de Gluck, qui fut jouée en 1843, la *Vestale*, de Spontini, solennellement reprise en 1844 sous la direction de l'auteur lui-même, enfin l'*Iphigénie à Aulis*, de Gluck, dont Wagner prépara la représentation en 1847 avec un soin tout particulier, retouchant lui-même l'instrumentation tout en respectant scrupuleusement le caractère de

l'œuvre, modifiant le dénouement primitif qui risquait de paraître démodé, ne reculant devant aucune peine pour bien pénétrer les intentions du compositeur et mettre son œuvre entièrement au point. Mais, s'il réussit à obtenir des artistes qu'il dirigeait une bonne interprétation des opéras de Gluck ou de Spontini, tous ses efforts restèrent, en revanche inutiles quand il entreprit de leur faire jouer ses propres œuvres dans le style voulu. Les représentations de *Tannhäuser* lui révélèrent avec une entière évidence combien des chanteurs d'opéras, même de tout premier ordre, étaient incapables d'interpréter un vrai drame musical. Alors que Wagner leur demandait d'être d'abord acteurs, ensuite seulement chanteurs, les artistes de Dresde se préoccupaient avant tout de chanter leur rôle, accessoirement seulement de le comprendre et de le jouer. Même le fameux ténor Tichatschek, ami dévoué de Wagner pourtant et enthousiaste de sa musique, se montra impuissant à incarner le personnage de Tannhäuser tel que l'avait conçu Wagner, si bien que l'auteur dut se résigner à sacrifier vers la fin du second acte une réplique essentielle pour l'intelligence du drame, mais que le brillant ténor, pourtant en pleine possession de ses moyens vocaux, ne parvenait pas à chanter (1). — Habitués à considérer un opéra comme une suite de morceaux de musique vocale, airs, récitatifs ou ensembles, destinés à plaire par eux-mêmes et à faire, chacun pris à part, le plus d'effet possible, les chanteurs ne pouvaient concevoir qu'un drame musical fût avant tout un drame, destiné,

(1) Le passage sacrifié par Wagner se trouve vers la fin du deuxième acte, au moment où Tannhäuser reprend conscience de lui-même en présence de l'admirable dévouement d'Elisabeth qui le protège contre la fureur des chevaliers ; il voit soudain l'horreur de sa faute et, l'âme accablée de remords, implore la pitié du ciel : *Zum Heil den Sündigen zu führen, die Gott-Gesandte nahte mir*, etc. ; cf. *Ges. Schr. IV*, 292 et *V*, 132 ss.

comme toute pièce de théâtre, à éveiller des émotions dans l'âme des spectateurs, et non pas seulement à charmer les oreilles de quelques dilettantes. Incapables de se défaire de leurs mauvaises habitudes de chanteurs d'opéras et de composer leurs rôles comme le voulait Wagner, ils dénaturaient les drames qui leur étaient confiés. Et Wagner constatait avec un véritable désespoir qu'entre leurs mains ses œuvres perdaient peu à peu tout caractère dramatique et arrivaient finalement devant le public transformées en simples opéras, lamentablement défigurées et hors d'état de produire l'effet qu'il en attendait.

Aimé et soutenu en général par les artistes qu'il dirigeait, Wagner resta aussi jusqu'au bout en faveur auprès du public de Dresde. Des trois opéras qu'il fit représenter pendant la période de 1842 à 1849, un seul, le *Vaisseau-fantôme*, n'obtint pas de succès au moment où il parut et ne fut jamais repris. *Rienzi*, acclamé dès l'origine, se maintint au répertoire et obtint encore en 1848, pendant la période d'effervescence qui précéda l'insurrection, un succès plus vif que jamais, dû évidemment pour une bonne part aux tendances libérales et républicaines de l'œuvre. Quant à *Tannhäuser*, ce fut uniquement par suite de la faveur du public qu'il se maintint au répertoire à Dresde. Condamnée par la critique locale, la pièce faillit sombrer à la seconde représentation comme le *Vaisseau-fantôme ;* mais le public, déconcerté au premier moment par la nouveauté de l'œuvre et intimidé par l'hostilité que témoignait la critique, se ressaisit, et fit un sort assez brillant à *Tannhäuser:* de 1845 à 1848, il fut représenté une vingtaine de fois avec un succès toujours croissant. Somme toute, Wagner n'avait pas à se plaindre du public — bien au contraire. Il était joué plus qu'aucun autre musicien de Dresdre ; et, malgré les attaques dont sa musique et sa vie privée étaient

l'objet, il jouissait parmi ses concitoyens d'une très réelle popularité, que ceux-ci lui prouvèrent à diverses occasions en lui faisant de chaleureuses ovations. Mais il sentait, malgré ces démonstrations de sympathie, qu'il était au fond très peu compris dans sa tentative de réforme ; que le public, aveuglé par des préjugés fortement enracinés et perverti par de mauvaises habitudes, avait perdu le sens du beau et n'était guère en état d'apprécier sainement les œuvres qui lui étaient soumises ; que presque tous les auditeurs de *Tannhäuser*, par exemple, écoutaient ce drame tout comme ils auraient écouté le premier opéra venu et le goûtaient, par suite, tout autrement que ne l'eût voulu l'auteur. Il comparait la popularité obtenue peu à peu par *Tannhäuser* à cette commisération qu'on apporte à un fou sympathique dont les amis cherchent à adoucir l'infortune, s'efforçant tant bien que mal de trouver un sens à ses discours extravagants et de lui répondre en flattant sa manie (1). Assurément cette bienveillance, trop peu éclairée et trop passive mais réelle cependant du public de Dresde, était un symptôme plutôt favorable. Wagner pouvait se flatter qu'avec le temps et des efforts persévérants il arriverait, par de bonnes représentations des chefs-d'œuvre du drame lyrique, à former peu à peu le goût de ses concitoyens et à développer en eux le sens du beau (2). Entre ses mains, l'opéra de Dresde pouvait devenir un théâtre modèle comme l'avait jadis été le théâtre de Weimar sous la direction de Gœthe, et exercer ainsi une influence considérable sur l'esprit public. Mais Gœthe avait pu imposer sa manière de voir au public et aux acteurs, car il se sentait soutenu dans son œuvre par la

(1) *Ges. Schr. IV*, 292 s.
(2) Voir surtout une lettre du 31 août 1847 citée Glasenapp, *R. Wagner II*, 197.

confiance absolue de son prince. Wagner au contraire devait fatalement échouer dans sa tentative de réforme, car il eut contre lui les deux pouvoirs auprès desquels il lui aurait fallu trouver un appui solide : la direction du théâtre et la presse.

Il rencontra en effet, et cela presque dès son entrée en fontions, une opposition irréconciliable dans le petit monde des amateurs d'opéra, des « connaisseurs », et dans la critique qui reflétait le goût de ce public spécial. La presse locale de Dresde ouvrit les hostilités contre lui dès l'apparition du *Vaisseau-fantôme* et ne cessa plus, dès lors, de s'acharner véritablement contre lui à toute occasion. Elle le dénigra comme chef d'orchestre, l'accusant d'altérer les mouvements traditionnels et de dénaturer ainsi les œuvres qu'il dirigeait, en particulier celles de Mozart qu'il était, affirmait-on, incapable de comprendre et de jouer dans le style voulu. Elle le représenta comme un ambitieux doué de plus de prétentions que de talent, imbu de sa propre supériorité, gâté par les adulations de quelques partisans fanatiques, et s'efforçant de rejeter dans l'ombre les œuvres de ses rivaux pour la plus grande gloire de ses drames à lui. Elle exalta, à ses dépens, des médiocres comme Reisziger ou Hiller. Elle affirma, pour expliquer le bruit qui se faisait autour de ses drames, que leur succès était purement factice et dû, uniquement, aux réclames effrénées que des amis complaisants leur faisaient dans les journaux. Elle finit par s'attaquer à sa vie privée, lui reprocha ses dettes, incrimina ses goûts de luxe, son sybaritisme, colporta avec empressement tous les bruits malveillants qui pouvaient circuler en ville sur son compte et propagea sur sa personne les plus ineptes calomnies. Surtout elle critiqua sans merci toutes ses œuvres nouvelles au fur et à mesure de leur apparition et eut l'honneur peu enviable

de jeter les bases de cette « légende » de Wagner qui fit dans la suite le tour de l'Europe : Wagner fut dépeint comme le musicien sans inspiration, incapable de concevoir une belle phrase mélodique, et qui s'efforce de dissimuler son impuissance par le fracas assourdissant et la fatigante complication d'une instrumentation trop chargée ; comme le novateur téméraire et prétentieux qui affecte de dédaigner les saines traditions de la grande musique allemande, qui méprise ou plutôt ignore les lois de l'harmonie et de la composition, et qui par une constante recherche de l'effet, par une bizarrerie voulue et calculée, cherche un succès de mauvais aloi auprès des ignorants et des badauds. On comprend sans peine l'amertume que dut éprouver Wagner en se voyant ainsi déchiré par des ennemis le plus souvent anonymes, dont l'inintelligence n'était égalée que par l'incroyable injustice. Et l'on conçoit aussi que ses amis, révoltés par cette guerre sans merci qui s'est poursuivie presque jusqu'à nos jours, se soient montrés d'une impitoyable sévérité dans leurs jugements sur ces obscurs critiques de Dresde qui ont ouvert les hostilités contre Wagner (1). Aujourd'hui que la cause de l'art wagnérien triomphe sur toute la ligne, peut-être convient-il de remarquer que cette explosion de « misonéisme » qui accueillit Wagner à ses débuts, fut — je ne dis pas légitime — mais du moins très compréhensible. Si un réformateur comme Wagner devait rencontrer quelque part de l'opposition, c'était évidemment parmi ceux dont il heurtait de front les goûts et les convictions, parmi ces dilettantes de l'Opéra qui trouvaient depuis longtemps leur plaisir dans ces abus traditionnels qu'il prétendait déraciner, et qui, en raison même de leur demi-culture musicale,

(1) Voir, p. ex., Chamberlain, *Wagner*, p. 45 ss.

avaient perdu la fraîcheur d'impressions et la spontanéité nécessaires pour mettre de côté leurs préjugés et oublier leur science apprise en face des œuvres si originales que leur soumettait le grand novateur. Peut-être même est-il équitable de ne pas trop s'indigner contre ces pédants, qui paraissent vraiment avoir péché plutôt par sottise que par mauvaise foi : si, dans leur animosité contre Wagner, il entrait certainement une bonne dose de cette basse jalousie que la médiocrité stérile ressent instinctivement à l'endroit du génie puissant et fécond, beaucoup d'entre eux croyaient, très sincèrement sans doute, servir, en combattant Wagner, la cause de l'art sérieux et probe contre un audacieux charlatan qui cherchait par le scandale et la réclame une popularité malsaine au lieu de demander la consécration de son talent aux suffrages des connaisseurs éclairés et compétents.

En butte aux attaques de la presse, Wagner ne tarda pas, d'autre part, à se brouiller aussi avec son supérieur immédiat, l'intendant du théâtre royal. Le baron de Lüttichau s'était, au début, montré animé des meilleures dispositions à l'égard du nouveau *Kapellmeister*. Mais, entre un artiste enthousiaste et passionné comme Wagner qui croyait de toutes les forces de son âme à la haute mission civilisatrice de l'art, et un homme de cour comme Lüttichau, très jaloux de son autorité mais fort ignorant en matière d'art et disposé à envisager l'opéra surtout comme un divertissement princier, il ne pouvait évidemment y avoir d'entente durable. Nous n'avons pas ici à exposer en détail les dissentiments qui s'élevèrent entre ces deux hommes de caractères si opposés. Disons seulement que Wagner, après avoir constaté l'impossibilité absolue, pour lui, de faire prévaloir ses vues auprès de la direction générale et d'obtenir la moindre réforme, cessa, en 1847, de s'occuper des

affaires du théâtre, rompit toutes relations avec Lüttichau et se renferma strictement dans ses attributions professionnelles de chef d'orchestre.

Telle était donc, à la veille des événements de 1848, la situation assez sombre dans laquelle se trouvait Wagner. Il était obligé de constater que cette réforme de l'opéra, qu'il avait rêvée en acceptant les fonctions de *Kapellmeister* à Dresde, se trouvait irréalisable dans les conditions où il était placé. Il se sentait complètement isolé dans un milieu indifférent ou hostile, qui avait perdu la notion et le goût du grand art, qui se montrait incapable de le comprendre et de le seconder et qui ne retrouvait quelque énergie que lorsqu'il s'agissait de combattre, au nom de la routine, sa généreuse initiative. Pour comble de malheur, il s'était endetté en éditant à ses frais les partitions de ses œuvres ; elles ne se vendirent pas, d'où pour lui des embarras d'argent sans cesse renouvelés. Hors de Dresde, les perspectives qui s'ouvraient pour lui n'étaient guère plus engageantes. Leipzig lui était fermé, car Mendelssohn, qui y faisait la loi, n'éprouvait aucune sympathie ni pour son talent ni pour ses idées. A Berlin, où le *Vaisseau-fantôme* et *Rienzi* avaient été représentés, il s'était heurté dans le public des connaisseurs aux mêmes résistances qu'il avait rencontrées à Dresde, et il sentait, de plus, contre lui l'hostilité latente du tout-puissant Meyerbeer. Le succès de ses œuvres restait ainsi purement local ; le mouvement qui, un instant, s'était dessiné à divers endroits en faveur de *Rienzi* et du *Hollandais volant* semblait s'être arrêté. Après l'échec de *Rienzi*, à Berlin (octobre 1847) et la mort de sa mère survenue peu après (9 janvier 1848), Wagner connut des moments d'affreux découragement. Des idées de suicide hantèrent son esprit.

Réfléchissant sur l'insuccès de sa tentative de réforme

Wagner vint à penser qu'il fallait en chercher la raison non pas dans des causes locales et personnelles mais dans l'état général de la société contemporaine, et que la réforme du théâtre avait pour condition préalable une révolution dans les mœurs sociales. Il lui sembla que la tyrannie de la convention, de la mode et de la tradition ne pesait pas seulement sur le théâtre, mais sur la civilisation moderne tout entière, que le culte universel de l'argent avait tué non pas seulement le goût de l'art, mais d'une manière générale tout sentiment généreux et désintéressé, et avait substitué le règne de l'égoïsme à celui de l'amour ; que le régime capitaliste, qui avait fait du temple de l'art une entreprise industrielle, avait aussi fait le malheur de l'humanité, divisée désormais en deux classes : d'un côté les riches, qui gorgés d'opulence, à l'abri de tout besoin, ignorent par cela même le vrai plaisir qui résulte du besoin satisfait et s'épuisent vainement à chercher dans les raffinements du luxe une distraction à l'ennui qui les accable ; de l'autre côté les prolétaires qui, plus malheureux encore que les esclaves antiques, traînent misérablement leur vie de bêtes de somme, exténués par un travail sans profit pour eux, incapables, eux aussi, par fatigue, par abêtissement, de goûter les joies de l'art. Et Wagner conclut de là que la vie moderne est corrompue dans son principe même ; qu'elle repose sur une monstrueuse iniquité primordiale, qu'au sein d'une société pareille l'art n'a aucune chance de s'épanouir librement. Pour que l'humanité redevienne capable de se délecter aux sources de la beauté, il faut qu'elle s'affranchisse du joug écrasant sous lequel elle gémit et se fasse une âme neuve. L'homme est dégénéré : il faut qu'il se régénère. Et Wagner met désormais tout son espoir dans une Révolution universelle, dans un cataclysme général qui emportera dans

son irrésistible tourbillon le capitalisme bourgeois, ses lois iniques, son art de luxe stérile, et qui, balayant la pourriture de nos institutions contemporaines, fera table rase du présent pour élever sur les ruines de notre vieux monde l'édifice glorieux de la société future.

II

Telles étaient les dispositions de Wagner quand éclata à Paris la révolution de février, suivie aussitôt en Allemagne d'une conflagration générale. Dans l'espace de quelques semaines, un bon tiers du pays se trouva plongé dans une sorte d'anarchie, d'ailleurs assez pacifique, car, devant l'unanimité du mouvement, les autorités n'avaient presque nulle part tenté de résistance. A la tête du mouvement était la bourgeoisie allemande, commerçants et industriels, avocats et médecins, professeurs et écrivains, qui demandaient l'unité de l'Allemagne et des réformes libérales ; leurs revendications essentielles étaient : la convocation d'un parlement national, la liberté de la presse, l'institution du jury et le remplacement des armées permanentes par la nation armée ; dans les rangs mêmes de ce grand parti libéral, il y avait d'ailleurs des fractions plus ou moins avancées, les uns comptant sur le concours des autorités établies, des rois et des princes, pour mener à bonne fin les réformes demandées ; les autres, plus radicaux, exigeant l'établissement d'un régime républicain, l'abolition de la noblesse et de la royauté. Derrière la bourgeoisie marchaient les masses profondes du peuple qui réclamaient, outre les réformes politiques, des réformes sociales qui devaient amener une ère de bonheur uni-

versel; elles demandaient l'égalité pour tous, la suppression des privilèges des grands propriétaires fonciers dans les campagnes, la réforme du régime industriel dans les villes, la protection soit de l'artisan contre la concurrence de la fabrique, soit de l'ouvrier de fabrique contre l'exploitation du patron. En Saxe, comme dans presque tout le sud de l'Allemagne, la révolution porta au pouvoir un ministère libéral et créa dans tout le pays une agitation politique intense.

Qu'allait faire Wagner en présence de ce mouvement? (1)

Évidemment la révolution qu'il appelait de ses vœux n'avait qu'un rapport très éloigné avec le mouvement politique qui se propageait alors en Allemagne. Les radicaux et socialistes saxons réclamaient des réformes politiques ou économiques, une amélioration matérielle de la condition des classes laborieuses, et une part plus grande faite au peuple dans le gouvernement du pays. Wagner au contraire ne s'intéressait à cette révolution extérieure et visible que parce qu'il y voyait la condition nécessaire de la révolution idéale, de la régénération totale de l'humanité qu'il jugeait nécessaire. La société moderne, basée sur le mensonge et la fraude, fondée sur la plus révoltante des iniquités n'était, pour lui, que le chaos organisé et légalisé; il importait de mettre fin au plus vite à cet état d'anarchie. Et pour cela, il fallait au préalable détruire cette organisation factice et vicieuse de la civilisation contemporaine qui empêchait la naissance de la société nou-

(1) Sur la participation de Wagner à l'insurrection de 1849 on trouvera un très grand nombre de documents dans l'ouvrage de H. Dinger. *R. Wagner's geistige Entwickelung*, où l'épisode du soulèvement de Dresde est reconstitué d'après les archives et actes officiels. Voir en outre Glasenapp, *Wagner*, t. II, l. III, ch. VIII à XIII, et H. St. Chamberlain, *R. Wagner und die Politik*, Bayr. Blätter 1893, p. 137 ss., et *R. Wagner*, ch. II, 1.

velle basée sur la liberté et sur l'amour. Wagner sympathisait donc avec les révolutionnaires de toutes nuances, mais sur un seul point : la négation du présent. Par ses idées constructives, par ses *intuitions* géniales sur la société future, sur le régime politique idéal d'une Allemagne régénérée, Wagner ne se classait, en réalité, dans aucun des partis qui s'agitaient, à ce moment, en Saxe.

Il n'était pas socialiste, car s'il exécrait le règne du capitalisme et demandait l'abolition de la propriété, il regardait le communisme, le partage égal des biens, comme « la plus ridicule et la plus stupide de toutes les doctrines », comme une utopie dangereuse et irréalisable (1). Il n'était pas davantage républicain ni démocrate, car, fidèle à l'un des plus antiques instincts de la race germanique, il concevait à la tête du peuple libre un roi fort et puissant, investi de la confiance de ses sujets, représentant visible de la nation et de la race, un chef comme cet empereur Henri l'Oiseleur qu'il avait fait paraître avec tant de grandeur et de majesté dans *Lohengrin*, ou comme Frédéric Barberousse dont il songeait, en ce moment même, à faire le héros d'un grand drame historique. Il n'était même pas libéral, car s'il estimait que le roi devait être soustrait à l'influence exclusive de la noblesse et à la tutelle d'une aristocratie dégénérée, il condamnait avec la plus grande énergie le principe même de la monarchie constitutionnelle où le roi est contrôlé et paralysé par une représentation nationale, humilié par conséquent dans sa dignité de souverain et d'homme (2). Il lui était donc difficile de se dissimuler à lui-même qu'entre ses aspirations et celles des révolutionnaires de 1848 l'écart était considé-

(1) Discours de Wagner au *Vaterlandsverein*, dans Dinger, *R. Wagner's geist. Entw.*, p. 120 s.
(2) *Ibid.*, p. 110 s. et 132 ss.

rable. Comment fut-il conduit, malgré tout, à prendre rang à l'extrême gauche radicale et socialiste des démocrates saxons et à se mêler ainsi à une foule dont il ne partageait à coup sûr presque aucune des passions ?

Ce qui le détermina tout d'abord à s'intéresser au mouvement révolutionnaire, ce fut la sympathie instinctive que lui inspira, dès le début, ce soulèvement des humbles et des faibles contre les puissants du jour. « Jamais je ne m'étais vraiment occupé de politique, écrivait-il peu de temps après sa fuite de Dresde. Je me souviens fort bien ne m'être intéressé aux événements politiques que dans la mesure où j'y voyais une manifestation de l'esprit de la Révolution, une révolte de la pure nature humaine contre le formalisme politique et juridique ; à cet égard, un cas criminel avait pour moi le même intérêt qu'une action politique. Toujours je prenais nécessairement le parti de ceux qui souffraient, et ce, en raison même de l'oppression contre laquelle ils réagissaient : jamais aucune idée politique *constructive* ne pouvait me faire renier cette sympathie (1). » Jadis, lorsqu'il était encore chef d'orchestre à Riga, Wagner s'était vivement intéressé à un jeune malfaiteur qui lui avait dérobé divers effets et avait en outre commis quelques autres menues peccadilles ; et il avait chaudement intercédé en sa faveur (sans succès d'ailleurs), pour qu'il ne fût pas déporté en Sibérie. C'est évidemment ce même instinct de révolte contre l'égoïsme utilitaire de la société, contre la froide impassibilité de la justice humaine qui le portait à s'intéresser, en 1848, aux socialistes saxons.

Une autre raison, toute personnelle celle-là, le poussait à se mêler aux révolutionnaires. Ceux-ci comptaient, en

(1) *Ges. Schr. IV*, 308 s.

effet, dans leurs rangs un de ses amis les plus intimes, Auguste Röckel, qui joua un rôle important dans cette période de son existence et l'entraîna dans le mouvement révolutionnaire beaucoup plus loin, probablement, qu'il ne serait allé s'il eût été abandonné à ses propres inspirations. Certains biographes de Wagner se montrent fort durs pour Röckel, qu'ils nous représentent comme le mauvais génie de Wagner, comme un caractère aigri et envieux, haïssant les heureux de la vie, comme un démagogue borné, sans idéal, sans aspirations élevées, sans poésie (1). Ce jugement sévère est infirmé par le témoignage de Wagner, qu'il est bien difficile de récuser entièrement. Wagner et Röckel étaient entrés à la même époque au théâtre de Dresde, l'un en qualité de *Kapellmeister*, l'autre avec le titre moins élevé de chef de musique (*Musikdirector*) ; or Röckel sentit si profondément la supériorité de son collègue qu'il renonça spontanément à faire jouer ses propres opéras, mit de côté ses ambitions artistiques et se dévoua entièrement au succès de son ami. Wagner parle de Röckel comme du seul homme avec lequel il fût en communion d'idées dans sa solitude intellectuelle de Dresde. Après l'insurrection, quand Röckel, tombé entre les mains de la réaction triomphante, fut enfermé dans la prison de Waldheim, Wagner resta en correspondance avec lui. Dans les lettres de Wagner qui ont été récemment publiées, Röckel nous est dépeint comme un esprit plutôt net que profond, comme un homme d'action dont Wagner admire l'inébranlable vitalité et la fraîcheur d'enthousiasme, comme un politicien né, qui aime à manier les hommes et ne se laisse pas rebuter par l'ingrate mission de se mêler à la foule des sots et des médio-

(1) Dinger, *R. Wagner's geist. Entw.*, p. 170 ss.

cres, comme un optimiste incorrigible gardant intacte, à travers les pires épreuves, sa foi dans le bonheur final de l'humanité. En 1848, il prit une part active et énergique au mouvement révolutionnaire, devint un des chefs de la démocratie la plus avancée, fut élu député à la seconde Chambre saxonne et publia, du 26 août 1848 au 29 avril 1849 les *Volksblätter*, un des journaux les plus violents du parti révolutionnaire. C'est probablement par suite de son amitié pour Röckel que Wagner se lança, lui aussi, dans la politique militante. D'une part, il s'exagéra la valeur intellectuelle de son ami et le crut, vers cette époque, beaucoup plus semblable à lui-même qu'il ne l'était réellement (1) ; tout naturellement, d'autre part, Röckel personnifia à ses yeux les aspirations de la démocratie saxonne ; et cette illusion contribua sans doute à lui inspirer pour les révolutionnaires plus de sympathie qu'il n'en aurait eu s'il les avait observés directement et non à travers la personne d'un ami.

Un autre mobile enfin le détermina à l'action. Wagner croyait de toutes ses forces à la légitimité de cette Révolution idéale qu'il rêvait ; or il croyait discerner, dans le mouvement de 1848, une aspiration confuse vers cette régénération de l'humanité qu'il appelait de tous ses vœux. Et il estima dès lors qu'il était de son devoir strict d'éclairer la démocratie sur ses véritables intérêts, de l'empêcher de dévier de sa voie et de tomber dans des excès funestes, de lui montrer aussi clairement que possible le but idéal vers lequel elle devait tendre (2). Cette foi dans l'influence des

(1) La correspondance de Wagner avec Röckel nous montre comment Wagner perçoit de plus en plus distinctement les différences essentielles qui le séparent de Röckel; V. surtout p. 32 s., 48, 73, 82 s., etc.; il ne cessa pas d'ailleurs de l'estimer et de l'aimer jusqu'à sa mort en 1876.

(2) Voir en particulier sa lettre du 18 juin 1848 à Lüttichau, publiée en fac-similé par Chamberlain, *R. Wagner* p. 51.

idées générales sur la marche des événements humains n'était peut-être qu'une illusion, mais c'était une illusion à coup sûr généreuse. Il est hors de doute que Wagner se trompa sur le sens et sur la portée des événements de 1848-1849, qu'il n'avait à aucun degré le sens de la politique pratique ; que loin, de diriger les démocrates saxons conformément à ses vues, il fut au contraire entraîné par les véritables meneurs du parti révolutionnaire à des actes qu'il n'avait aucun intérêt à commettre. Mais ces erreurs de conduite ont leur principe dans un sentiment des plus respectables. Wagner montra plus de grandeur d'âme et de courage en exposant, mal à propos peut-être, sa vie pour ses idées et en se lançant à corps perdu dans des aventures où il n'avait rien à gagner, que s'il s'était drapé dans sa dignité d'artiste et avait assisté, les bras croisés, à la marche des événements sans rien tenter pour faire triompher ce qu'il croyait être la cause de la vérité et de la justice.

La première fois qu'il eut à intervenir dans les affaires publiques, ce fut pour défendre les intérêts de l'art menacés par la révolution. Il apprit en effet, peu de temps après les journées de mars, que les députés radicaux nouvellement élus à la Chambre saxonne se proposaient, au moment de la discussion de la liste civile, de supprimer la subvention allouée au théâtre royal, sous prétexte que ce théâtre n'était qu'un objet de luxe inutile et coûteux. Or Wagner estimait d'une part que, dans l'état présent, le théâtre royal méritait pleinement les critiques que lui adressaient les députés saxons, mais qu'on pouvait, par une réforme appropriée, le transformer en un véritable institut d'art appelé à exercer dans tout le pays une influence bienfaisante et civilisatrice ; que, d'autre part, il importait de maintenir à ce théâtre l'ancienne subvention qui, en affranchissant la direction de l'obligation de se con-

former toujours et partout aux goûts du public, pouvait seule lui permettre de se consacrer en toute indépendance à sa mission artistique. Il esquissa rapidement un projet d'organisation de ce « théâtre national saxon » qu'il voulait substituer à l'ancien théâtre royal et obtint du ministre Oberländer une audience dans laquelle il lui exposa ses idées. Il espérait que le ministère s'approprierait ses vues, les soumettrait directement à l'approbation du roi et les présenterait ensuite comme projet du gouvernement à la Chambre saxonne. Mais Oberländer lui fit observer que, si l'on suivait cette procédure, on courait à un échec certain : la Cour se montrerait certainement hostile à un projet dont l'un des articles principaux était le remplacement de l'intendant désigné par le roi, par un directeur élu par les comédiens et auteurs dramatiques du royaume ; mieux valait donc, dans l'intérêt même de la réforme projetée, que Wagner s'entendît avec un député de la Chambre saxonne qui proposerait de transférer la subvention théâtrale de la liste civile au budget de l'État. Wagner était donc incité par le ministre lui-même à se mettre en rapport avec les députés et à se lancer ainsi dans la politique militante.

Une seconde occasion se présenta bientôt, pour Wagner, de se montrer sur la scène politique. Il s'était formé après les journées de mars, en Saxe comme dans beaucoup d'autres États allemands, une Association patriotique (*Vaterlandsverein*), où se coudoyaient les démocrates de toutes les nuances, depuis les libéraux monarchiques jusqu'aux socialistes, et où se discutaient les questions politiques du jour. Röckel était l'un des membres les plus actifs de cette Association ; aussi Wagner se décida-t-il, sous l'influence de son ami, et aussi par suite de ses convictions personnelles qui le faisaient sympathiser avec le parti démocratique le plus avancé, à se faire inscrire sur les listes

de l'Association. Il ne se rendit d'ailleurs que rarement aux réunions qu'elle organisait et ne se mêla d'abord jamais aux débats. Mais cette attitude de spectateur passif n'était guère conforme à son caractère ; il ne tarda pas à sortir de son rôle d'observateur et se prononça précisément sur une question brûlante entre toutes, et qui passionnait à ce moment les esprits : celle du maintien ou de l'abolition de la royauté. Dans un article publié le 14 juin 1848 dans le *Journal de Dresde* et lu par lui le lendemain à l'Association patriotique, il formula à sa manière le programme de la Révolution et indiqua par quelles voies il devait être réalisé.

Quel doit être, se demandait-il, le but de la réforme démocratique ? D'abord de créer l'union du peuple tout entier, actuellement divisé en une série de castes isolées les unes des autres et souvent hostiles. De là, la nécessité de certaines réformes politiques : abolition des privilèges et titres de noblesse, suppression de la Chambre haute, établissement du suffrage universel, subtitution du « peuple armé » à l'armée permanente et à la garde nationale. Mais ce n'est là qu'un premier pas sur la voie du progrès. Plus essentielles encore que les réformes politiques sont les réformes sociales qui doivent assurer le bien-être matériel et spirituel de la nation ; elles peuvent se résumer d'un mot : abolition de l'argent, du « pâle métal » qui asservit et déshonore l'humanité. A la place du régime capitaliste doit s'établir, non pas le communisme, le partage mathématiquement égal des biens et des revenus, utopie irréalisable et qui engendrerait la pire des barbaries, mais un régime harmonieusement combiné d'associations de production, échangeant fraternellement les produits de leur activité et coopérant librement à l'entretien et au bonheur de la communauté. Enfin il ne suffit pas que la

réforme soit locale ou même nationale ; il faut qu'elle s'étende au delà des frontières d'Allemagne, qu'elle apporte le bonheur au genre humain tout entier. Si tel est le programme de la Révolution, pourquoi le roi de Saxe, ce prince éclairé, pénétré de ses devoirs, aimé de tous ses sujets, ne pourrait-il pas rester à la tête de son peuple et le conduire sur la voie du progrès ? Royauté et Monarchie ne sont pas synonymes. L'éternel ennemi de la démocratie, c'est le *monarque* qui, à la tête d'une poignée d'aristocrates, prétend exercer le pouvoir personnel au profit d'une minorité et tenir en tutelle ses *sujets ;* entre la Monarchie et la République, il y a un antagonisme nécessaire qui se terminera nécessairement par la défaite de la Monarchie. Mais il n'y a pas la même opposition entre la République et la Royauté. A la tête d'un peuple libre on conçoit qu'il puisse y avoir un chef, un roi, qui serait le premier citoyen de la nation, qui serait porté à ce poste suprême par le consentement et l'amour de tous les citoyens libres, et qui se considérerait lui-même, non comme un souverain qui commande à des sujets, mais comme un homme libre placé à la tête d'hommes libres, comme le représentant de la nation, le premier citoyen de l'État. Rien n'empêcherait le roi de Saxe d'accepter ce rôle glorieux entre tous : il émanciperait lui-même ses sujets ; il proclamerait la Saxe un État libre ; et dans la loi constitutive de cette République, il serait statué que le pouvoir exécutif suprême résiderait dans la dynastie royale des Wettin et s'y transmettrait de génération en génération par ordre de primogéniture (1).

Ce discours curieux, dans lequel Wagner essayait de

(1) Le discours de Wagner au *Vaterlandsverein* a été souvent réimprimé. On le trouve *in extenso* dans les ouvrages de Dinger (p. 107 ss.) et de Glasenapp (*R. Wagner II*, p. 458 ss).

concilier son loyalisme de sujet saxon avec ses opinions démocratiques et de jeter les bases d'un compromis entre les traditions du passé et les principes de la révolution, ne pouvait avoir et n'eut en effet pour lui que des conséquences désagréables. Les radicaux et socialistes durent, selon toute apparence, trouver Wagner bien royaliste et beaucoup trop peu précis dans ses revendications. Et dans les cercles officiels, d'autre part, on fut très irrité et scandalisé des doctrines professées par un fonctionnaire attaché à la Cour. L'intendant de Lüttichau fit des remontrances à l'imprudent *Kapellmeister*, qui riposta à son tour par une longue lettre justificative ; et cette maladresse de conduite fut pour lui l'origine d'une série de tracas qui exaspérèrent l'impressionnable artiste et achevèrent de le dégoûter de sa situation de Dresde.

Pour faire diversion à ses préoccupations, il ébaucha pendant l'été et l'automne de 1848, des drames nouveaux : la *Mort de Siegfried* achevée à la fin de l'année et un plan de drame historique sur Frédéric Barberousse, dont nous nous occuperons au chapitre suivant ; enfin *Jésus de Nazareth*, l'œuvre la plus curieuse de cette époque et qui mérite d'arrêter notre intention, car elle contient l'exposé le plus intéressant et le plus complet du *credo* révolutionnaire de Wagner (1).

Jésus de Nazareth est resté inachevé. Mais Wagner a composé non seulement une esquisse de l'action extérieure

(1) Nous ne prétendons pas que *Jésus de Nazareth* soit, comme on l'a souvent dit, une pièce *uniquement* révolutionnaire ni surtout anarchiste, On y trouve à coup sûr aussi le plus profond respect pour « l'auguste personnalité du Sauveur » (M. Hébert, *le Sentim. relig.* 63), et la conclusion du drame est pessimiste comme celle de *Lohengrin*. *Jésus de Nazareth* forme donc l'anneau intermédiaire entre *Tannhäuser* ou *Lohengrin* d'une part, et l'*Anneau du Nibelung* de l'autre : il est plus révolutionnaire et moins chrétien que *Tannhäuser*, mais moins révolutionnaire et plus chrétien que l'*Anneau*.

du drame, qui devait retracer quelques scènes caractéristiques de la vie de Jésus et se terminait par la mort sur le Calvaire, mais aussi une analyse détaillée et fort curieuse de l'action intérieure, des idées et des sentiments qu'il se proposait d'exprimer sous forme symbolique dans son poème. L'idée maîtresse du drame projeté nous est ainsi exposée avec une clarté qui ne laisse rien à désirer.

Wagner se proposait de nous montrer en Jésus-Christ le prophète inspiré de la société future, le représentant de l'humanité idéale, pure de toute souillure et de tout péché, qui descend parmi les hommes dégénérés, met à nu les vices d'une civilisation corrompue et prêche le retour au bien, la régénération par l'amour. « Je vous délivre du péché en vous annonçant la loi éternelle de l'esprit ; cette loi, c'est l'amour : quand vous agirez par amour, jamais vous ne pécherez (1). » Cette parole que Wagner met dans la bouche du Christ, résume toute l'idée philosophique du drame. Wagner admet que Dieu et l'homme ne font qu'un à l'origine, que les premiers hommes vivaient, par suite, innocents et inconscients, conformément à la loi divine, ou, ce qui revient au même, à la loi de nature. Peu à peu la conscience leur vint : ils distinguèrent l'utile du nuisible et appelèrent l'utile le bien, le nuisible le mal. Alors ils opposèrent le bien au mal ; ils crurent que le bien seul venait de Dieu, que le mal venait de l'imperfection de la nature humaine. Et, au lieu de suivre la loi divine, qui les eût conduits, par d'incessants changements, de progrès en progrès, jusqu'à la plus haute félicité, ils instituèrent des lois humaines par lesquelles ils prétendirent fixer avec précision le bien et le mal, le juste et l'injuste ; et ils créèrent l'État, afin qu'il veillât à

1) *Jésus von Nazareth*, p. 27 s.

l'observation des lois parmi eux. Mais ces lois, incomplètes, imparfaites en leur rigidité, devinrent la cause des pires douleurs de l'humanité, car elles affaiblirent parmi les hommes la conscience de la loi divine avec laquelle elles se trouvaient souvent en conflit, et donnèrent ainsi naissance à la notion du péché.

Voyez, par exemple, la première de ces lois humaines, celle sur qui repose la famille, la loi du mariage. Elle est bien, à l'origine, une conséquence de la loi d'amour. L'union librement consentie de l'homme et de la femme, où chacun trouve en l'autre son complément naturel, est la source de la plus haute satisfaction concevable pour les deux époux, et il est bon, par suite, que cette union soit durable. La loi divine veut donc que l'homme et la femme unis par l'amour s'appartiennent l'un à l'autre jusqu'à ce que la mort les sépare. De là aussi les lois humaines proclamant la sainteté du mariage, les droits et les devoirs qu'il confère aux époux. Mais ne voit-on pas que ces lois peuvent entrer en conflit avec la loi divine qui leur a donné naissance ? Elles proclament l'union indissoluble du mari et de la femme ; or cette union, légitime quand elle a pour base un amour réciproque, devient la plus inique des tyrannies dès que l'amour est absent. La loi humaine est impie lorsqu'elle proclame que la femme qui a épousé un homme sans amour lui doit une éternelle fidélité, car elle entre en conflit avec la loi naturelle qui veut que la femme aime et cherche parmi les hommes celui à qui elle peut donner le bonheur et par qui elle peut le trouver. « La loi dit : Tu ne commettras point adultère ! Mais moi, je vous dis : Vous n'épouserez pas sans amour. Un mariage sans amour est rompu sitôt conclu, et qui a épousé sans amour a rompu la foi du mariage. Si vous suivez ma loi, comment la violerez-vous jamais, puisqu'elle vous ordon-

nera de faire ce que désirent votre cœur et votre âme ? Mais, si vous vous unissez sans amour, vous vous liez contre la loi de Dieu, et ce péché vous conduit à transgresser la loi humaine et à rompre la loi du mariage (1). »

Impie, de même, est la seconde des lois fondamentales de la société, la loi de la propriété. Chaque homme, de par la loi divine, a le droit de jouir de la nature et d'y chercher la satisfaction de ses besoins ; mais la loi de la propriété consacre seulement le droit de jouissance *exclusive :* or c'est là un crime contre la loi divine. « C'est une bonne loi que : « Tu ne déroberas point et tu ne convoiteras « point le bien de ton prochain. » Celui qui la transgresse commet un péché ; mais moi je vous préserve du péché en vous enseignant : « Aime ton prochain comme toi-même », et, par suite : ne cherche pas à amasser des trésors et à dépouiller ainsi ton prochain, à le mettre dans le besoin, car, en plaçant ton bien sous la protection de la loi des hommes, tu induis ton prochain à pécher contre la loi... Celui qui amasse des trésors que les voleurs peuvent dérober, celui-là a le premier transgressé la loi, car il a pris à son prochain ce qui était nécessaire à celui-ci. Qui donc est alors le voleur? Celui qui a pris à son prochain ce dont celui-ci avait besoin, ou celui qui a pris au riche ce dont le riche n'avait pas besoin (2) ? »

Ainsi les lois humaines ont apporté dans le monde le scandale et le péché. C'est pourquoi Jésus est venu pour les abroger, pour abolir le péché et proclamer la loi d'amour. « Le monde n'est point souillé de péché ; il est parfait comme Dieu qui le créa et qui le conserve ; pure est toute créature qui vit en l'univers, car sa vie est l'amour de

(1) *Jesus von Nazareth*, p. 33.
(2) *Ibid.*, p. 34 s.

Dieu, et la loi selon laquelle elle vit est la loi de l'amour. Ainsi vécut, lui aussi, l'homme jadis au temps de son innocence, mais la connaissance du bien et du mal, de l'utile et du nuisible le fit sortir de lui même et il vécut selon des lois qu'il se fit lui-même pour sa perte. Et maintenant je fais rentrer l'homme en lui-même, en lui enseignant à reconnaître Dieu en lui-même et non plus au dehors de lui : mais Dieu est la loi de l'amour ; et, quand nous saurons cela et que nous agirons selon cette loi, ainsi que chaque créature agit mais sans le savoir, nous serons Dieu lui-même : car Dieu est la conscience de soi (1). »

Que l'homme vive donc selon la loi d'amour, comme le lui enseigne la nature entière. La plante naît d'un germe qui constitue en quelque sorte son individualité ; ce germe se développe, puis il fructifie et se multiplie, et marche ainsi vers sa propre destruction, qui est achevée par la mort. Suivant le même rythme s'accomplit la destinée de l'homme : pendant sa jeunesse, il est réceptif, égoïste ; il emprunte au monde extérieur ce qu'il lui faut pour développer son moi physique et spirituel ; puis, quand il a atteint sa maturité, il est poussé par la loi de nature à répandre hors de lui sa sève et sa vie, à se multiplier, à se déprendre ainsi de lui-même et à vivre pour les autres ; enfin, quand il s'est dépensé tout entier, quand il a consumé sa force au profit des autres, alors le cycle de son existence individuelle est accompli, et il meurt après avoir restitué à l'univers ce que l'univers lui avait donné. Il faut que l'homme prenne conscience de cette loi suprême qui règle sa vie consciente comme l'inconsciente évolution de la plante, et qu'il accepte sans inutile révolte le sacrifice naturel et nécessaire de son égoïsme. La nature

(1) *Jesus von Nazareth*, p. 48 s.

d'ailleurs ne nous a pas rendu cette résignation trop difficile. Quant aux âges primitifs, le patriarche, après avoir donné la vie à une nombreuse lignée, arrivait, chargé d'ans, au terme naturel de ses jours, il s'endormait sans regret dans la paix de la tâche accomplie. La mort n'est devenue terrible que quand l'homme s'est révolté contre cette loi suprême de toute existence finie, quand, arrivé à l'âge viril, il a cherché sa satisfaction non plus dans l'accomplissement de l'évolution naturelle mais dans l'acquisition de la richesse et de la puissance ; la mort alors lui apparut, au terme de ses jours, comme la destruction brutale d'un égoïsme qui cherche à se prolonger hors des limites naturelles. Mais, si l'homme rentre dans l'ordre, si connaissant mieux sa destinée il abdique son égoïsme au profit de sa famille, puis, étendant sans cesse le cercle de ses affections, au profit de sa patrie, et enfin du genre humain tout entier ; alors, au soir de ses jours, il pourra, comme l'antique patriarche, accueillir la mort le front serein et l'âme apaisée, car il se sera dépris de sa vie individuelle pour vivre de la vie universelle de l'espèce elle-même.

Telle était la loi nouvelle que Jésus apportait aux hommes. Mais les hommes, endurcis dans le mal, ne l'écoutèrent point. Sa destinée, dans le drame de Wagner, c'est l'histoire du juste qui se révolte contre la méchanceté et la sottise de ses contemporains, mais qui, seul contre tous, doit nécessairement succomber dans la lutte, et qui, finalement, aspire à la mort non par dégoût de la vie, mais parce que la mort est la seule protestation que l'individu isolé puisse opposer au triomphe du mal. Dans *Lohengrin*, Wagner avait chanté ses tristesses d'artiste isolé et incompris, cherchant en vain à trouver parmi les hommes l'amour confiant dont il avait besoin. Dans *Jésus de Nazareth* il nous dit ses déceptions de réformateur, sa douleur en

face du spectacle du mensonge et de l'hypocrisie, le sentiment déprimant de son isolement, de son impuissance à régénérer, sans être secondé par personne, une société frivole et corrompue, et ses aspirations vers la mort, qui, aux heures sombres, lui semblait être le seul dénouement possible de sa révolte obstinée contre la société entière (1).

Déjà, pendant qu'il travaillait à *Jésus de Nazareth*, Wagner n'espérait plus que la régénération de l'humanité, la substitution de la loi d'amour aux lois humaines, pourrait se faire pacifiquement. Vers le début de 1849, les espérances dont il s'était bercé après les journées de mars achevaient de se dissiper. Il se sentait à la veille d'une catastrophe imminente. Les signes menaçants se multipliaient autour de lui. Son ami Röckel avait perdu sa place de directeur de musique et poursuivait dans les *Volksblätter* une campagne toujours plus violente contre la réaction. L'intendant de Lüttichau renonçait à faire représenter *Lohengrin* à Dresde et faisait arrêter les préparatifs déjà commencés pour la mise en scène de cet opéra. A partir de la fin de décembre 1848, les drames de Wagner, malgré l'attrait qu'ils exerçaient toujours sur le public, disparaissaient de l'affiche du théâtre. Au mois de février Lüttichau faisait comparaître solennellement Wagner devant lui, lui reprochait de fomenter l'indiscipline parmi les artistes du théâtre, lui exprimait dans les termes les plus blessants son mécontentement sur la manière dont il s'acquittait de ses fonctions, et annonçait l'intention d'adresser à ce sujet un rapport au roi. Wagner sentait fort bien que la crise qui se préparait pour lui n'était qu'un épisode de la grande crise que la Saxe, que l'Alle-

(1) *Ges. Schr. IV*, 331 ss.

magne entière attendait d'un moment à l'autre, dans une douloureuse anxiété. Il lui semblait que les puissances du passé et celles de l'avenir se dressaient irréconciliables les unes contre les autres, et que la bataille décisive allait se livrer d'un instant à l'autre. Sous cette impression il écrivit, le 8 avril, dans les *Volksblätter* de Röckel un article dans lequel il célébrait, sur le ton du lyrisme le plus exalté, la venue des temps nouveaux.

« Oui ! s'écriait-il, le vieux monde va tomber en poussière, et le nouveau monde va sortir de ses ruines, car la sublime déesse de la Révolution accourt sur l'aile des tempêtes, la tête ceinte d'une auréole d'éclairs, l'épée d'une main, la torche de l'autre, l'œil sombre, courroucé, le regard glacé... » Elle sème la terreur dans le cœur de ceux qui se cramponnent anxieusement au passé, courtisans, fonctionnaires, gens de bourse, hommes d'État ou bourgeois craintifs. « Malheureux, crie Wagner à ce troupeau d'égoïstes effarés ! lève les yeux, et regarde là-bas sur la colline, où des milliers et des milliers d'hommes sont assemblés et attendent, le cœur tressaillant de joie, l'aurore du jour nouveau. Regarde, ce sont tes frères, tes sœurs, ces infortunés, ces miséreux qui de la vie n'ont connu encore que la souffrance, étrangers jusqu'alors sur cette terre faite pour la joie ; eux tous attendent cette révolution qui t'angoisse comme la libératrice qui les arrachera à ce monde de misère et qui créera un univers nouveau où tous trouveront le bonheur. » Ce sont les ouvriers des fabriques, qui produisent en abondance les objets les plus variés, et qui pourtant vivent dans le dénuement, car les produits de leur travail ne sont pas à eux, mais au Riche qui possède le capital. Ce sont les paysans qui cultivent patiemment la terre féconde et pourtant meurent de faim, car les fruits de leur labeur ap-

partiennent au Puissant qui possède la terre. Tous ces déshérités de la vie, aux visages creusés par les chagrins, pâlis par la misère, écoutent avec transport le bruit de la tempête qui leur apporte le salut de la Révolution :

« Je suis la vie, leur crie la déesse, la vie qui sans cesse crée et sans cesse transforme toute chose ! Où je ne suis pas est la mort ! Je suis le rêve, la consolation, l'espoir de ceux qui souffrent ! Je viens à vous pour briser toutes les chaînes qui vous oppriment, pour vous délivrer de l'étreinte de la mort et verser dans vos membres une nouvelle vie. Tout ce qui subsiste doit disparaître, c'est la loi éternelle de la nature, la condition de la vie, et moi, l'éternelle destructrice, j'accomplis la loi et crée la vie nouvelle. Je détruirai de fond en comble cet ordre de choses, car il est né du péché, et sa fleur est la misère, et ses fruits sont le crime. Je détruirai toute domination d'un homme sur d'autres, des morts sur les vivants, de la matière sur l'esprit ; je briserai le pouvoir du Puissant, de la Loi, de la Propriété. Que l'homme ait pour seul maître sa *propre* volonté, pour seule loi son *propre* plaisir, pour seul avoir sa *propre* force ; car il n'y a rien de sacré que l'*homme libre*, et rien n'est au-dessus de lui...

« Je détruirai cet ordre de choses qui divise l'humanité en peuples ennemis, en puissants et en faibles, en privilégiés et en déshérités, en riches et en pauvres, car elle fait de tous des malheureux. Je détruirai cet ordre de choses qui fait de millions d'êtres humains les esclaves de quelques-uns et de ces quelques-uns les esclaves de leur propre puissance et de leur propre richesse. Je détruirai cet ordre de choses qui sépare la jouissance du travail, qui fait du travail un fardeau et de la jouissance un péché... Debout donc, peuples de la terre, debout les misérables, les opprimés ! Il n'y a plus désormais que deux peuples : l'un qui

me suit, l'autre qui me résiste. L'un, je le conduis au bonheur ; l'autre je le balayerai dans ma marche triomphale, car je suis la Révolution, je suis le principe de vie toujours agissant, le Dieu unique que tous les êtres reconnaissent, qui gouverne tout ce qui est, qui répand partout la vie et le bonheur » (1).

C'est dans ces dispositions que Wagner attendait, un mois avant les troubles de Dresde, la venue du bouleversement social dont il espérait la régénération du genre humain. Dans sa *Communication à mes amis* il raconte qu'à ce moment il avait abandonné toute composition littéraire ou musicale, qu'il avait renoncé à poursuivre son projet de réforme du théâtre de Dresde, qu'il quittait dès le matin son cabinet de travail et courait à travers la campagne afin de tromper son agitation et de tuer en son cœur tout désir de se mêler encore à la vie d'une société agonisante (2). Vers ce moment, le fameux nihiliste Bakounine, traqué par les policiers russes et autrichiens, vint se réfugier à Dresde, où il reçut l'hospitalité chez Röckel. Wagner entra en relations avec lui, l'emmena dans ses promenades solitaires aux environs de Dresde et subit très fortement l'étrange séduction qui émanait de cet homme extraordinaire. Bakounine était un révolutionnaire d'une tout autre envergure que Röckel : la puissante volonté de ce grand agitateur, son idéalisme ardent, son redoutable talent de dialecticien, sa sombre ardeur de destruction, ses rêves de liberté et de fraternité universelles firent sur Wagner une profonde impression.

(1) L'article sur la Révolution est reproduit dans l'ouvrage de Dinger (p. 233 ss.) et dans celui de Glasenapp (*R. Wagner* II, 463 ss.) : il est anonyme, mais il n'est pas douteux qu'il soit de la plume de Wagner qui paraît avoir fourni en outre un certain nombre d'articles aux *Volksblätter*. V. Dinger, p. 247 ss.

(2) *Ges. Schr. IV*, 323 s.

De son côté, Bakounine, bien qu'il eût jugé du premier coup d'œil, avec son expérience pratique des hommes, que Wagner était un imaginatif sur qui il ne fallait pas compter pour une action politique sérieuse, ressentit pour lui une réelle sympathie et conçut, — peut-être pour lui plaire, — un intérêt étrange pour la musique. Il lui confia « que la civilisation moderne l'écœurait au point qu'il ressentait le désir de se faire musicien », et il acheva de gagner son cœur en émettant, après avoir entendu la Symphonie avec chœurs, l'aphorisme suivant : « Tout sera détruit, rien ne subsistera, une seule chose ne passera pas et subsistera éternellement : la neuvième symphonie de Beethoven (1). »

Dans les premiers jours de mai, la crise éclata enfin. Au nom de la « constitution impériale » qui venait d'être votée par le Parlement de Francfort, Dresde se souleva contre un ministère réactionnaire qui se refusait à proclamer cette constitution et qui était décidé à briser par la force la résistance de la démocratie saxonne. Le 4 mai, un gouvernement provisoire était proclamé à l'hôtel de ville de Dresde. Mais son règne fut de courte durée. Grâce au secours des baïonnettes prussiennes, la réaction rentrait victorieuse à Dresde quelques jours plus tard, à la suite d'un combat opiniâtre dans les rues, et sévissait avec une impitoyable sévérité contre tous ceux qui avaient, de près ou de loin, pris part au mouvement.

Dans quelle mesure Wagner s'était-il compromis dans ce soulèvement? C'est ce qu'il est impossible, aujourd'hui, de dégager du fouillis de témoignages contradictoires et pour la plupart suspects, que les historiens ont recueillis sur cette période. Qu'il ait commis des imprudences de na-

(1) Sur les relations de Wagner avec Bakounine, v. Dinger p. 162 ss., 205, 225, et Glasenapp, *R. Wagner* II, 284 ss, et 289 s.

ture à lui attirer une condamnation inévitable s'il avait comparu devant les tribunaux saxons, le fait n'est pas douteux. Sa complicité morale avec les émeutiers était notoire, et il n'en faisait d'ailleurs nul mystère. Ses sympathies pour les radicaux et les socialistes saxons étaient sues de tout le monde ; ses relations avec Röckel et Bakounine qui furent l'un et l'autre condamnés à mort (1) pouvaient aisément être prouvées et constituaient contre lui une présomption accablante, qui eût suffi pour le faire condamner, si faibles qu'eussent été les actes matériels relevés à sa charge. De plus, il est tout à fait hors de doute que, dans l'état de surexcitation nerveuse où il se trouvait depuis longtemps déjà, Wagner n'a pas su toujours se confiner entièrement dans ce rôle de simple spectateur qu'il entendait garder. Rien de plus explicable d'ailleurs. N'avait-il pas, parmi les insurgés, ses meilleurs amis ? Ne croyait-il pas voir dans le soulèvement de Dresde le prologue de ce bouleversement général qu'il avait prédit ? Quelle tentation pour un impulsif comme lui de sortir de la neutralité stricte ! Et quoi d'étonnant, dès lors, s'il se montre en public à diverses reprises avec l'un ou l'autre des chefs du soulèvement, si du haut du *Kreuzthurm* il signale aux insurgés les mouvements de l'ennemi, s'il distribue aux soldats saxons un placard les conviant à se joindre, contre les Prussiens, à leurs compatriotes révoltés, ou s'il harangue près d'Œderan les gardes nationaux de Chemnitz et les exhorte à porter secours aux insurgés de Dresde. C'est d'ailleurs à de menus faits de ce genre que se borna sa participation matérielle à l'émeute. Ses ennemis, il est vrai, ont accumulé contre lui les plus ineptes calomnies ;

(1) La peine de mort prononcée contre Bakounine, Röckel et un grand nombre d'insurgés fut commuée par le roi en une détention perpétuelle : Röckel ne fut gracié qu'au bout de treize ans.

ils sont allés jusqu'à l'accuser d'avoir mis le feu à l'ancien Opéra de Dresde et d'avoir tenté d'incendier le palais royal. La meilleure preuve que Wagner ne s'est jamais compromis sérieusement, c'est que, l'émeute une fois vaincue, il crut de très bonne foi n'avoir commis aucun acte illégal et n'avoir rien à redouter du gouvernement saxon. Si au moment de la prise de Dresde il se rendit à Chemnitz auprès de son beau-père Wolfram, ce n'était pas du tout dans l'idée de se soustraire à des poursuites éventuelles, mais simplement pour attendre, dans un abri tranquille, la fin des troubles ; il était décidé à rentrer en ville sitôt l'ordre rétabli. Son beau-frère, par bonheur, apprécia mieux la situation et l'expédia aussitôt à Weimar, où il fut accueilli par Liszt. Là encore il ne prit d'abord aucun soin pour se cacher ; il se promena en ville, alla au théâtre, exprima même à Liszt le désir d'être présenté à la cour de Weimar, toujours persuadé que l'on reconnaîtrait son innocence. Le 19 mai, cependant, le *Journal de Dresde* publiait un mandat d'amener décerné, depuis le 16, contre Wagner, qui était accusé d'avoir pris part à l'insurrection. La plus élémentaire prudence lui commandait de ne pas se livrer aux mains de juges dont il pouvait à bon droit suspecter l'impartialité. Malgré son innocence au moins relative, il n'eût pas échappé à une condamnation tout à fait disproportionnée, vraisemblablement, à la gravité des actes matériels qu'il avait commis ; il est même à présumer que l'arrêt eût été d'autant plus rigoureux que Wagner, en raison de sa position de *Kapellmeister*, tenait de près à la cour ; il touchait son traitement sur la cassette privée du roi, qui lui avait donné à diverses reprises des marques de faveur et devait, par suite, être peu disposé à l'indulgence envers un serviteur ingrat. Comme d'ailleurs Wagner n'avait aucune raison pour affronter le martyre politique

et s'exposer à un séjour prolongé dans les prisons saxonnes, où il eût peut-être laissé son énergie vitale et son génie d'artiste, il se décida à la fuite. C'était, somme toute, le parti le plus sage qu'il pût prendre dans sa situation, et l'on aurait tort d'y voir l'aveu implicite d'une participation effective à l'émeute (1). Le 24 mai, il se séparait de Liszt à Iéna, gagnait la frontière sous un faux nom, et, après un voyage de quatre jours, parvenait sans encombre à Rorschach, sur le territoire suisse, et de là à Zurich.

(1) Voir aussi les déclarations expresses de Wagner (Lettres à Liszt *II*, 122, et *Ges. Schr. VIII*, 4) citées par Chamberlain, *Wagner* p. 62.

CHAPITRE III

WAGNER EN EXIL

I

Premières années d'exil

La crise du mois de mai 1849, qui mettait brusquement fin à l'apostolat politique de Wagner, bouleversa de fond en comble son existence extérieure. Après avoir été pendant plus de six ans fonctionnaire royal, après avoir occupé une situation sociale qui le mettait en évidence parmi ses concitoyens et qui lui assurait une existence, sinon large, du moins fort décente, il se trouvait brusquement libre de toute obligation et de toute entrave, mais proscrit, sans feu ni lieu, sans argent, sans gagne-pain, incertain du lendemain, obligé de compter, pour vivre, sur la générosité de ses amis, tant qu'il n'aurait pas trouvé le moyen de se créer de nouvelles ressources. Dans le premier moment toutefois, il s'affecta peu de ce que sa position avait de précaire. Bien loin de regretter le passé, il se sentit heureux, au contraire, de n'être plus *Kapellmeister*, et, comme soulagé d'un poids immense en se voyant délivré, par cette soudaine catastrophe, de toutes les misères et de toutes les vexations qui lui avaient, au cours des der-

nières années, rendu le séjour de Dresde presque intolérable. « Quand proscrit, persécuté, je ne fus plus tenu à aucun ménagement, à aucun mensonge ; quand j'eus rejeté loin de moi tous les désirs, toutes les espérances qui me rattachaient à ce monde maintenant victorieux ; quand je pus lui crier bien haut et sans ambages, à ce monde hypocritement soucieux d'art et de culture, que moi, l'artiste, je le méprisais du plus profond de mon cœur ; quand je pus lui dire que dans ses veines ne coulait pas une goutte de sang artistique, que son cœur ne battrait jamais d'un sentiment vraiment humain, que de tout son être ne s'exhalerait jamais un parfum de véritable beauté ; — alors, pour la première fois de ma vie, je me sentis pleinement libre, sain et joyeux, tout en ne sachant pas où je trouverais, le lendemain, un asile où je pourrais respirer l'air du ciel (1). »

Continuer à faire de la politique active, Wagner n'y songea pas un instant. Il n'avait jamais cessé de considérer sa mission artistique comme le but unique de son existence. La révolution de Dresde ne l'avait intéressé temporairement que parce qu'il y avait vu le prélude de cette régénération spirituelle qu'il jugeait nécessaire au libre épanouissement de l'art dans la société moderne. Lorsque les faits lui eurent démontré brutalement qu'il s'était trompé en attribuant une importance démesurée à la crise politique dont il avait été témoin, il se désintéressa aussitôt de toute espèce de politique militante pour se confiner uniquement dans sa tâche d'artiste. Et considérée sous cet angle, sa participation à l'émeute de Dresde lui apparut bientôt comme un incident si fortuit, si dépourvu de toute importance réelle, qu'il fut tenté à tout instant d'oublier sa

(1) *Ges. Schr. IV*, 334 ; cf. Lettres à Röckel, 3 ; à Fischer, 285, etc.

situation de proscrit politique. Un mois après son exode, il priait Liszt de suggérer à la grande duchesse de Weimar, au duc de Cobourg et à la princesse de Prusse de s'associer pour lui servir une pension qui lui permît de travailler en paix à ses drames musicaux. Le lendemain, d'ailleurs, s'apercevant à la réflexion que cette démarche présenterait sans doute quelques difficultés, il récrivait à Liszt : « Est-il besoin d'assurer qu'instruit par mes récentes expériences de Dresde, il est tout à fait impossible que je me laisse jamais entraîner à nouveau dans une affaire politique ? Cela tombe sous le sens ! » Et Liszt eut toutes les peines du monde à lui faire comprendre qu'il n'était pas très diplomatique de frapper à des portes qu'on avait voulu fracturer, et que la « ligue des princes » rêvée par son ami était du domaine de la pure mythologie (1). La conduite de Wagner devint d'ailleurs tout à fait correcte. A Zurich où il resta fixé pendant plusieurs années, il évita tout contact avec les réfugiés politiques allemands. Il correspondait, il est vrai, activement avec Röckel, détenu au château de Waldheim ; mais dans ses lettres il s'abstenait tout naturellement de parler politique et entretenait le prisonnier de ses idées philosophiques ou de ses projets artistiques. Il ne reniait rien de son passé, mais évitait, selon le conseil de Liszt, « les lieux communs politiques et le galimatias socialiste » (2).

« Dans tout ce que je fais, dans tout ce que je médite, écrit Wagner à cette époque, je suis uniquement artiste, encore et toujours artiste (3). » Le sentiment qui, désormais, le rattache à l'existence et lui donne la force de continuer à lutter, c'est « l'irrésistible désir d'achever une

(1) Lettres à Liszt, *I*, p. 25, 26 s., 43, 45.
(2) *Ibid.*, *I*, 30 cf. 37.
(3) *Ibid.*, *I*, 41 ; cf. lettres à Röckel p. 69, etc.

série d'œuvres d'art qu'il sent vivre en lui » (1). Tout est subordonné à ce besoin impérieux de création qui le remplit tout entier. Il voudrait éviter tout contact avec le monde extérieur pour vivre uniquement dans son rêve d'artiste. Son souhait le plus ardent serait d'obtenir une pension qui le mît à l'abri du besoin et lui évitât la nécessité d'aliéner sa liberté et de trafiquer de ses œuvres pour gagner un peu d'argent. Il n'accepte qu'avec une extrême répugnance l'idée de faire des démarches pour être joué à Paris et ne montre aucun regret quand ces démarches échouent. Il tient à garder son entière indépendance au risque de tomber dans la pire misère. Pour vivre il n'a, en effet, d'autres ressources que les honoraires que lui payent les éditeurs de ses œuvres littéraires ou musicales, et les revenus aléatoires et variables qu'il tire de ses drames, *Rienzi*, le *Vaisseau-fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, dont le succès grandit et s'étend peu à peu en Allemagne grâce au dévouement et aux efforts infatigables de Liszt (2). Puis, comme ces ressources sont insuffisantes pour le faire vivre, des amis généreux lui viennent en aide. Un professeur de piano, W. Baumgartner et le premier greffier d'État, J. Sulzer, l'assistent pendant les premières semaines de son exil; la grande-duchesse de Saxe-Wei-

(1) Lettres à Liszt, *II*, 229.

(2) On sait avec quel zèle Liszt s'efforça de créer à Weimar, où il dirigeait le théâtre de la cour et où il donna en 1851 la première représentation de *Lohengrin*, un foyer d'enthousiasme pour l'art wagnérien. Dans ses *Lettres à une amie* publiées par La Mara (Leipzig 1894), il résume ainsi ce qu'il a fait pour son ami : « Wagner ayant si vaillamment innové et accompli de si admirables chefs-d'œuvre, mon premier soin devait être de conquérir à ces chefs-d'œuvre une fixité qui se racine dans le sol allemand (*sic*), alors que lui était exilé de sa patrie et que tous les grands et petits théâtres d'Allemagne craignaient de risquer son nom sur une affiche. Quatre ou cinq années *d'entêtement*, si vous voulez de ma part, ont suffi pour que ce fait s'accomplisse, malgré l'exiguïté des moyens qui étaient à ma disposition ici. En effet, Vienne, Berlin, Munich, etc., depuis cinq ans ne font que suivre ce que le petit Weymar (dont ils s'étaient moqués d'abord) leur a dicté il y a dix ans. » (16 nov. 1860.)

mar lui envoie de l'argent ; une admiratrice inconnue, Mme Laussot, lui fournit des subsides ; la mère d'un de ses élèves, Mme Ritter, lui sert une rente annuelle, de 1851 à 1856, pendant qu'il compose l'*Anneau du Nibelung* ; de riches amis, les Wesendonck, mettent ensuite à sa disposition une petite villa isolée dans les environs de Zurich, où il peut travailler tranquillement à *Siegfried* et à *Tristan* ; Liszt enfin est sa providence dans les moments de grande détresse et lui vient en aide avec une générosité vraiment magnifique, sans jamais s'autoriser de ses bienfaits pour exercer sur lui la plus légère contrainte, sans jamais jouer au Mécène, considérant noblement les sacrifices qu'il faisait pour Wagner comme une sorte de tribut dont il s'acquittait envers le génie supérieur de son ami. Wagner put ainsi se consacrer tout entier à son œuvre artistique. Sa vie, pendant les dix premières années de son exil, est pauvre en événements extérieurs. Il ne quitte guère Zurich, si ce n'est pour faire, de loin en loin, quelques courts séjours à Paris, des excursions de vacances en Suisse ou dans le nord de l'Italie, enfin un voyage à Londres où il dirige, en 1855, les concerts de la Société philharmonique. Il vit à l'écart du monde musical ou du monde des théâtres ; c'est à peine si, de temps en temps, il organise à Zurich un concert ou une représentation théâtrale pour se donner à lui-même la joie d'entendre sa propre musique. Il ne recherche pas la société. Ses plus chères distractions sont les lettres qu'il échange avec ses amis d'Allemagne, avec Liszt d'abord, puis aussi avec ses « fidèles » de Dresde, Uhlig, Heine, Fischer, Röckel ; par-ci par-là quelques visites de Liszt ou d'Uhlig, qui sont, pour l'exilé, de courts moments de bonheur et de jouissance intellectuelle ou artistique ; enfin des relations agréables avec un petit cercle d'amis particuliers comme le romancier Gottfried Keller,

le poète George Herwegh, le philologue Ettmüller, le journaliste Wille, ou le jeune Hans de Bülow qui venait d'abandonner l'étude du droit pour apprendre, au théâtre de Zurich, le métier de chef d'orchestre sous la direction de Wagner.

Avec une ardeur dévorante, qui parfois s'exaltait jusqu'à devenir un état presque maladif de surexcitation nerveuse, Wagner se donna tout entier, pendant ses dix premières années d'exil, à l'élaboration de son grand œuvre artistique dont les différentes parties, depuis l'*Anneau du Nibelung* jusqu'à *Parsifal*, prirent vie à ce moment, ou du moins commencèrent à germer dans sa puissante imagination (1). Toutefois il n'aborda pas de suite l'exécution de ses projets dramatiques. Malgré le désir intense qu'il éprouva, sitôt installé à Zurich, de se mettre à l'œuvre sans plus tarder, il se sentit cependant contraint, comme par une sorte de nécessité interne (2), de se préparer, auparavant, à sa tâche, et de préparer en même temps le public à comprendre ses drames futurs, en exposant ses idées définitives sur la vie et sur l'art dans une série d'œuvres théoriques qui se succédèrent rapidement dans l'espace de deux ans : *Art et*

(1) La première esquisse de l'*Anneau du Nibelung* date de 1848, et une grande partie de la Tétralogie a été composée de 1851 à 1857. *Tristan* a été conçu et exécuté entre 1854 et 1859. Le plan des *Maîtres-Chanteurs* a été esquissé dès 1845 pendant ce séjour d'été à Marienbad où Wagner a également trouvé l'idée première de *Lohengrin* (*Ges. Schr. IV*, 284 ss.). La figure de Parsifal enfin apparaît dans la pensée de Wagner en même temps que celle de Tristan; destiné d'abord à figurer au troisième acte de *Tristan* comme le héros du renoncement et à servir ainsi de pendant à Tristan, le héros de la passion, Parsifal, devient dès 1857 le héros d'un drame indépendant.

(2) Wagner écrit ces ouvrages presque à contre-cœur et par nécessité : « *Zunächst halte ich es für meine Pflicht, einer inneren Nothwendigkeit zu genügen, die mich dazu antreibt, mich einmal klar und bestimmt über unser ganzes Kunsttreiben auszusprechen* » (Lettres à Heine, 381). « *Unbedingt nothwendig ist es mir diese Arbeit zu machen und in die Welt zu schicken, ehe ich in meinem unmittelbaren künstlerischen Produziren fortfahre* » (Lettres à Uhlig, 10). « *Nach allen Seiten hin quillt in mir die Nothwendigkeit hervor, wieder zu schreiben* » (*ibid.*, 21), etc.

Révolution et *l'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), *Art et climat* et *les Juifs dans la musique* (1850), *Opéra et drame* et *Une Communication à mes amis* (1851) (1). Voyons d'un peu plus près à quels mobiles il obéit en prenant la plume.

Ses ouvrages de critique sont inspirés d'abord par le désir de faire nettement comprendre au public quelles étaient les conditions indispensables à la réalisation de l'idéal nouveau qu'il apportait, et par conséquent aussi quels étaient les abus auxquels il déclarait la guerre. Considérés à ce point de vue, ils sont essentiellement révolutionnaires. Si Wagner s'était promis, après les événements de Dresde, de ne plus jamais prendre part à aucune intrigue politique, il n'avait pas renoncé pour cela à révolutionner les têtes et les cœurs, bien au contraire. « L'œuvre d'art, écrivait-il à son ami Uhlig, ne peut pas être créée pour l'instant, elle ne peut qu'être préparée ; et pour cela il faut prêcher la révolution, détruire et démolir tout ce qui est digne d'être détruit et démoli. C'est là notre œuvre. D'autres seront les véritables artistes... Pour le moment, détruire importe seul, — toute construction serait forcément artificielle (2). » Il s'agit de mettre à nu sans pitié les vices du temps présent, de porter résolument le fer sur tout ce qui est vermoulu, caduc, de démasquer l'hypocrisie et l'égoïsme de la vieille société, de briser les faux dieux, de mettre à néant les réputations usurpées, de montrer dans toute son horreur

(1) En plus de ces grandes œuvres, Wagner a encore projeté à cette époque divers autres traités dont il subsiste des fragments publiés dans : R. Wagner, *Entwürfe, Gedanken, Fragmente*, p. 11-70 ; cf. *Bayr. Blätter*, 1885, p. 251 ss.

(2) Lettres à Uhlig, 21. — Voir aussi lettres à Liszt I, 22 : « *Auf dem Boden der Antirevolution wächst keine Kunst mehr ; sie würde auf dem Boden der Revolution vielleicht zunächst auch nicht wachsen, wenn nicht bei Zeiten — dafür gesorgt werden sollte.* » Wagner propose donc à Liszt « *etwas kunstlerischen Terrorismus auszuüben* ». Voir aussi Lettres à Heine, p. 381 s.

l'impuissance artistique de l'époque actuelle. Il faut d'abord déblayer le terrain ; alors seulement, au sein d'un monde régénéré, pourra de nouveau fleurir le grand art, impossible aujourd'hui au sein d'un monde égoïste et corrompu.

Mais Wagner ne se borne pas, dans ses ouvrages théoriques, à nier et à détruire. Il indique aussi avec beaucoup de netteté quels doivent être les caractères de l'œuvre d'art future. A ce point de vue, ses œuvres nous apparaissent moins comme un acte de propagande que comme une sorte de monologue de l'artiste avec lui-même. Sans doute, lorsqu'il formulait les lois du drame musical, il entrait bien dans sa pensée d'éclairer le public sur ses véritables tendances si obstinément méconnues ou travesties par la critique ; mais, au fond, il écrivait plus encore pour lui-même que pour les autres. Le but essentiel qu'il poursuivait en composant ses théories dramatiques, c'était de se contraindre lui-même à un effort de réflexion, de s'obliger à prendre réellement conscience de ses procédés de composition et de ses idées artistiques. Jusqu'en 1849 il avait été artiste spontané et à demi conscient seulement ; il s'était laissé guider dans le choix de ses sujets et dans la manière de les traiter presque uniquement par cet instinct créateur qu'il portait en lui et qui le dirigeait d'ailleurs avec une admirable sûreté. Maintenant il éprouvait le besoin d'associer la réflexion à l'instinct dans l'acte de la création artistique. Gœthe compare le poète spontané à un somnambule qui, dans son rêve lucide, suit son chemin avec une admirable sûreté et franchit sans difficulté des passages périlleux devant lesquels il reculerait s'il était éveillé. Doué comme Gœthe de ce génie intuitif de l'artiste, Wagner ressentit, comme lui, un impérieux désir de clarté. Et, tout en continuant à regarder, comme

Gœthe, la connaissance intuitive et artistique comme bien supérieure à la connaissance discursive et théorique, il ne voulut pas se contenter d'être « somnambule », mais se contraignit à ouvrir les yeux, à concevoir par la raison le « comment » et le « pourquoi » de ce qu'il exécutait en vertu de son instinct d'artiste. Il voulut en un mot devenir, pour nous servir de la formule célèbre qu'il emploie dans *Opéra et drame*, « conscient dans l'inconscient » (*der Wissende des Unbewuszten*) (1).

Déjà en 1847 il écrivait à un jeune critique d'art : « Gardez-vous d'estimer trop bas la valeur de la réflexion. L'œuvre d'art produite inconsciemment appartient à des époques séparées de la nôtre par d'immenses intervalles. L'œuvre d'art d'une période de haute culture ne peut être produite que par un artiste pleinement conscient de lui. La poésie chrétienne du moyen âge, par exemple, était purement spontanée et inconsciente ; or le chef-d'œuvre parfait n'est pas né à ce moment ; — cette gloire échut à Gœthe, à notre époque « d'objectivité ». Ce n'est que chez un génie d'une extraordinaire richesse, que peut se produire cette alliance merveilleuse de l'esprit conscient et réfléchi avec la puissance créatrice immédiate et spontanée ; c'est pourquoi aussi cette alliance apparaît si rarement réalisée. Mais, si nous avons des raisons de douter qu'un génie de cet ordre se montre de sitôt, on doit, en revanche, admettre que chez tout artiste qui fait réellement progresser son art, on peut trouver, dès à présent, un mélange plus ou moins heureux de ces deux dons opposés... (2) » Et à partir de ce moment, Wagner tendit

(1) *Ges. Schr. IV*, 128.

(2) Lettre du 1er janv. 1847 à Hanslick, citée par Glasenapp, *R. Wagner II*, 177. Hanslick, devenu plus tard l'un des ennemis les plus acharnés de l'art wagnérien, avait écrit en 1846 un article enthousiaste sur *Tannhäuser*,

de plus en plus à prendre conscience de ses procédés d'artiste. Livrée à ses propres inspirations, sa faculté créatrice toujours en activité enfantait coup sur coup, de 1848 à 1850, une série de plans dramatiques. Il jetait sur le papier, en 1848, l'esquisse d'un cycle de drames sur la légende des Nibelungen et de Siegfried et composait un « grand opéra héroïque » : la *Mort de Siegfried*, où il retraçait le dénouement de cette action grandiose. Il projetait à cette même époque un drame historique sur Frédéric Barberousse (1), un drame philosophique et religieux sur Jésus de Nazareth (2), un drame « romantique » et révolutionnaire sur Wieland le Forgeron (3), un drame classique sur la légende d'Achille (4). La fécondité même de son génie devenait un véritable obstacle à la production artistique. A force de découvrir sans cesse de nouveaux motifs d'inspiration, de tâtonner dans toutes les directions, Wagner risquait de s'épuiser en essais stériles au lieu de réaliser sous sa forme parfaite l'œuvre d'art vers laquelle tendaient ses efforts. Il se sentit ainsi véritablement entravé dans son développement artistique (5), angoissé à l'idée de s'abandonner à son inspiration sans savoir au juste où elle le menait. Le poète qui est soutenu par le milieu dans lequel il vit, qui peut voir réalisés immédiatement sur la scène les drames qu'il conçoit, peut, sans courir de grands risques, se

qu'il associait dans son admiration, sans grand discernement critique, aux *Huguenots* et au *Songe d'une nuit d'été*.

(1) Voir notre chapitre sur l'*Anneau du Nibelung*.

(2) Voir p. 155 ss.

(3) Les deux esquisses du *Wieland* de Wagner se trouvent *Ges. Schr. III* p. 175 ss. et 178 ss. Voir sur *Wieland* l'étude de R. Schlosser. *Bayr. Blätter* 1895, p. 30-64.

(4) Sur ce projet, voir l'article de R. Schlosser, *Bayr. Blätter*, 1896, p. 169-174.

(5) Lettres à Röckel, p. 10 : « *Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für diese meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch : nur im höchsten Zwange verfaszte ich sie, und nichts weniger hatte ich im Sinne als « Bücher » zu schreiben...* »

confier à son instinct. S'il se trompe, il s'aperçoit lui-même de son erreur en faisant représenter son œuvre, ou bien il est averti par le public, par la critique. Vivant loin de sa patrie, sans contact immédiat avec le public et avec le monde des arts, en pleine révolte d'ailleurs contre les tendances artistiques du plus grand nombre de ses contemporains, Wagner ne pouvait compter sur cette espèce de contrôle extérieur pour le maintenir dans la bonne voie. Il n'en ressentit que plus impérieusement la nécessité de prendre nettement conscience de l'œuvre qu'il accomplissait, de mettre sa raison à même de comprendre et de suivre le travail spontané de son instinct créateur, de soumettre ainsi son imagination poétique au contrôle de la réflexion qui l'empêcherait d'errer à l'aventure, de poursuivre des projets condamnés d'avance à ne pas aboutir. Il fallait que sa raison pût lui tenir lieu de public et de critique. Wagner comprit qu'à ce prix seulement il trouverait la pleine sécurité, la joyeuse confiance en lui-même. Il se mit donc à l'œuvre avec son énergie accoutumée, mais sans ce joyeux enthousiasme qu'il apportait à la composition de ses œuvres dramatiques et musicales, écrivant comme à contre-cœur, avec une sorte d'irritation contenue, avec le sentiment qu'il obéissait à une nécessité pénible mais inéluctable. C'est pourquoi aussi ses œuvres théoriques de cette époque laissent une impression étrange, complexe et au premier moment déconcertante, dont Nietzsche a donné une ingénieuse et pénétrante analyse dans *Richard Wagner à Bayreuth :* « Ces écrits, dit-il, ont quelque chose qui agite et inquiète : on y remarque un rythme irrégulier qui, dans cette prose, nous trouble. Le développement logique des idées est plutôt entravé qu'accéléré par de brusques sursauts de passion ; sur toute l'œuvre plane, comme une ombre, une sorte de méconten-

tement de l'artiste : on dirait qu'il a honte de tout cet appareil de raisonnements abstraits. Ce qui dérange surtout le lecteur encore mal initié, c'est je ne sais quelle attitude de dignité autoritaire, très caractéristique et difficile à décrire : j'ai l'impression que, bien souvent, Wagner *parle comme devant des ennemis* — tous ces ouvrages sont écrits en style *parlé*, non en style *écrit* — devant des ennemis à qui il ne veut témoigner aucune familiarité, et que, pour cette raison, il tient à distance. De temps à autres pourtant, la passion impétueuse qui bouillonne en lui se fait jour, sous cette attitude sévère dans laquelle il se drape volontairement; alors il renonce aux périodes compliquées, pesantes, gonflées d'incidentes ; et il lui échappe des phrases, ou même des pages entières qui comptent parmi ce qu'il y a de plus beau dans la prose allemande. Mais admettons même que dans ces passages de ses œuvres il parle à ses amis sans voir le spectre de son adversaire se dresser à côté de sa chaise : tous ceux à qui s'adresse Wagner en tant que critique — les amis comme les ennemis — ont un caractère commun qui les sépare absolument du *peuple* pour qui crée l'artiste. Ils sont par leur culture raffinée et stérile essentiellement « impopulaires », et celui qui veut être compris d'eux doit parler un langage artificiel et « impopulaire » : ainsi ont fait nos meilleurs prosateurs, ainsi le fait aussi Wagner. Au prix de quelle contrainte, on le devine... (1) »

C'est à l'étude de cette œuvre théorique de Wagner que nous allons consacrer les deux prochaines divisions de ce chapitre.

(1) Nietzsche, *Werke*, *I*, 580 s.

II

Idées philosophiques de Wagner (1848-1854). Wagner sous l'influence de Feuerbach

La période comprise entre 1848 et 1854 est un des moments les plus caractéristiques de l'évolution intellectuelle et morale de Wagner. Avant 1848, à l'époque où il compose *Tannhäuser* et *Lohengrin*, il professe, comme nous l'avons vu, un christianisme hautement idéaliste et fortement teinté de pessimisme. Après 1854, il se dira adepte convaincu de la doctrine de Schopenhauer, conclura à la nécessité pour l'homme d'abjurer tout désir temporel, et enseignera que l'humanité ne peut arriver à la rédemption, à la félicité, que par la voie douloureuse du renoncement complet. Entre ces deux périodes où Wagner incline vers une conception pessimiste et religieuse de l'univers, se place une phase assez courte pendant laquelle il professe l'athéisme le plus intransigeant, glorifie la nature, la vie, l'amour, marque une hostilité très accentuée contre les idées ascétiques et chrétiennes, et affirme hautement sa foi inébranlable dans une révolution universelle, très proche peut-être, et qui inaugurera pour l'humanité, en cette vie terrestre déjà, une ère de haute félicité. Il semble ainsi, à première vue, que l'évolution normale des convictions religieuses et morales, chez Wagner, ait été traversée par une crise d'irréligion à laquelle nous devons l'*Anneau de Nibelung*, et qui, au bout de six ans, aurait pris fin spontanément lorsqu'il eut trouvé dans l'œuvre de Schopenhauer l'expression philosophique adéquate de sa pen-

sée véritable. Cette crise a été très diversement jugée. Si nous faisons abstraction des divergences d'appréciation provenant de causes purement subjectives — parti pris pour ou contre Wagner, sympathies plus ou moins vives pour les idées « chrétiennes » ou « païennes », tendances optimistes ou pessimistes, etc., — nous constatons que les critiques se divisent en deux camps selon qu'ils croient plutôt à l'évolution de la pensée de Wagner ou à son unité. Les premiers insistent sur le contraste entre le Wagner optimiste, révolutionnaire et païen de 1848 et le Wagner pessimiste, royaliste et chrétien des années *soixante* et *soixante-dix*. Les autres s'efforcent au contraire d'atténuer ce contraste et cela en diminuant le plus possible l'importance de la crise révolutionnaire, en la présentant comme une erreur passagère ou comme un malentendu, en montrant que les idées pessimistes de Wagner se trouvent déjà en germe dans les écrits de la période révolutionnaire et qu'il a, somme toute, plutôt varié dans l'expression verbale donnée à sa pensée que dans sa pensée elle-même. En tout état de cause, l'interprétation de cette crise de 1848 à 1854 constitue un curieux problème de psychologie et de morale dont il importe d'analyser exactement les données.

Tous les biographes de Wagner sont d'accord pour regarder comme une des causes occasionnelles importantes de cette crise l'influence qu'exerça, à partir de 1848, sur les idées de Wagner, un philosophe aujourd'hui encore très discuté, Louis Feuerbach (1), l'auteur des *Pensées sur la mort et l'immortalité* et de l'*Essence du Christianisme*, le célèbre adversaire de toute religion et de toute philosophie, qui écrivait ces aphorismes souvent cités : « Pas de religion,

(1) Voir, par exemple, les jugements absolument divergents de Brandes. *Das junge Deutschland*, p. 398 ss. et de Chamberlain, *R. Wagner*, p. 134 ss.

telle est ma religion ; pas de philosophie, telle est ma philosophie » ou encore : « Dieu fut ma première pensée, la Raison ma seconde, l'Homme ma troisième et dernière pensée » (1). Cette influence est attestée à maintes reprises par Wagner lui-même dans ses écrits et dans sa correspondance ; il dédia à Feuerbach l'*Œuvre d'art de l'avenir*, échangea des lettres avec lui, s'efforça même de l'attirer à Zurich (2). Il suffit d'ailleurs de parcourir les *Pensées sur la mort et l'immortalité*, et, dans ce livre, plus particulièrement les chapitres intitulés « Signification morale de la mort » et « Raison spéculative ou métaphysique de la mort » pour y trouver énoncées sur l'amour, sur la mort, sur la « nécessité » universelle, sur l'art, etc., des idées qui rappellent de très près celles que Wagner développe dans *Jésus de Nazareth*, dans *Anneau du Nibelung* ou dans les œuvres théoriques.

Il faut se garder, toutefois, d'exagérer la part d'influence que Feuerbach a pu avoir sur les idées de Wagner. On sait aujourd'hui que, jusque vers le milieu de 1850, Wagner n'a connu, des œuvres de Feuerbach, que les *Pensées sur*

(1) Feuerbach, *Werke I*, p. 414 et 410.

(2) Dans une lettre du 21 novembre 1849 adressée à K. Ritter (citée par Chamberlain, *R. Wagner*, 135), il exprime son admiration pour Feuerbach, parce qu'il est l'adversaire de la philosophie abstraite « absolue », et que chez lui le « philosophe » tend à s'absorber dans l' « homme » : « *Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht* ». Plus tard, dans la préface du tome III de ses œuvres complètes, Wagner explique plus clairement qu'il s'était senti attiré vers Feuerbach parce qu'il avait trouvé chez lui une conception de l'homme assez analogue à celle de l'*homme-artiste* tel qu'il le concevait lui-même (*Ges. Schr. III*, 4). Une lettre à Uhlig du 12 janvier 1850 (p. 25) nous montre que Feuerbach est un de ses auteurs de chevet, dont il cite volontiers les aphorismes. Les lettres à Uhlig nous montrent aussi Wagner entrant en correspondance avec Feuerbach (p. 51), se réjouissant des éloges que le philosophe accorde à l'*Œuvre d'art de l'avenir* (p. 61), et cherchant, de concert avec Herwegh, à lui créer une position à Zurich (p. 130). Dans les lettres à Röckel, nous voyons que Wagner fait lire Feuerbach à son ami (p. 12 et 16), et qu'il lui paraphrase même longuement certaines idées de son philosophe (p. 24 ss. cf. Feuerbach *Werke II*, 321 ss.).

la mort et l'immortalité ; que, par suite, il a écrit *Jésus de Nazareth*, esquissé l'*Anneau du Nibelung*, composé *Art et Révolution* et l'*Œuvre d'art de l'avenir* sans avoir lu les œuvres essentielles du philosophe pour lequel il professait une si grande admiration (1). Ce fait seul indique déjà suffisamment qu'il serait singulièrement exagéré de vouloir faire passer Wagner pour un disciple de Feuerbach, et que les idées philosophiques de Wagner sont en réalité nées bien plutôt en vertu d'une évolution *interne* de sa pensée que par suite de l'influence en quelque sorte *extérieure* exercée par la lecture d'un philosophe. L'un des critiques qui insiste le plus sur l'importance de la crise révolutionnaire de Wagner, M. Dinger, reconnaît d'ailleurs fort bien qu'il n'a pas eu Feuerbach pour seul maître, mais que, surtout au point de vue politique, il a été influencé aussi par les idées des « néo-hégéliens », de Ruge, qu'il a peut-être connu personnellement à Dresde, de Strausz, de Bakounine, de Proudhon, de Lamennais, de Weitling (2). Et il n'est pas difficile, en effet, de noter bien des analogies entre les théories de Wagner et celles des socialistes et révolutionnaires de 1848. Rien ne serait plus faux, toutefois, que de se représenter Wagner comme un théoricien abstrait qui puise des idées dans les écrits d'autres théoriciens. Rappelons-nous, encore une fois, qu'il n'est pas un spéculatif, mais un intuitif. Il subit,

(1) Dans une lettre du 4 août 1849 à son éditeur Wigand, Wagner écrit : « *Leider ist es mir hier noch nicht möglich geworden, von Feuerbachs Werken mehr als den dritten Band mit den Gedanken über Tod und Unsterblichkeit zur Kenntnis zu erhalten* » (Chamberlain, *R. Wagner*, p. 136). Un an après, Wagner paraît n'avoir pas été plus avancé, car il prie en juin 1850 son ami Uhlig de lui faire adresser les œuvres de Feuerbach, par Wigand ; ce dernier paraît avoir conseillé à Wagner « de se les faire donner » (Lettres à Uhlig, p. 51). La date précise à laquelle Wagner a eu les œuvres de Feuerbach n'est pas connue, mais elle est en tout cas postérieure à l'été de 1850.

(2) H. Dinger, *Wagners geist. Entw.* p. 94, note, et p. 257.

croyons nous, et même très fortement, l'influence du milieu ambiant. Mais ce qui fit sur son esprit une impression réelle et durable, ce fut le spectacle vivant et concret du mouvement révolutionnaire qui entraînait l'Europe à ce moment, ce fut la vue des troubles de Dresde, la fréquentation des milieux politiques, la lecture des journaux, la conversation avec des hommes comme Röckel, Bakounine ou Herwegh. Ce furent là les facteurs essentiels qui déterminèrent en lui une « intuition » de la Révolution, intuition qui tendait à se préciser, chez lui, sous la double forme d'œuvres d'art et de théories philosophiques. Les théories de Wagner sont donc toujours nées d'un effort pour traduire plus ou moins exactement ses « intuitions » dans le langage abstrait de la raison, jamais elles n'ont été directement suggérées par d'autres théories ; elles sont le reflet d'impressions personnelles, originales, et non des réminiscences de lectures plus ou moins étendues. Wagner a pu emprunter aux écrivains de 1848 et en particulier à Feuerbach quelques formules qui lui paraissaient commodes pour exprimer sa pensée. Mais cette pensée elle-même est originale, *autonome*. Elle a pris, sous l'influence des événements contemporains, une direction, une tendance particulière, mais elle s'est toujours développée selon ses lois propres, sans jamais être déviée de sa voie par l'influence d'aucune pensée étrangère. Si la philosophie de Wagner ressemble à celle de Feuerbach et des néo-hégéliens, ce n'est pas parce qu'il leur a emprunté des idées, c'est parce qu'il a cherché comme eux, mais en toute indépendance, à trouver une formule pour l'état d'âme de la génération de 1848.

Nous essayerons donc, dans ce chapitre, de comprendre la philosophie de Wagner comme un produit naturel et spontané de son génie qui se développait logiquement

sous l'action de ses expériences personnelles, et subissait à sa manière l'influence d'une époque troublée où toute une génération attendait, vibrante d'espoir ou de crainte, un bouleversement universel et l'avènement prochain d'un nouvel ordre social.

La réforme tentée par Wagner nous apparaît, si nous la considérons d'une manière tout à fait générale, comme une réaction inaugurée au nom de la vérité, de la sincérité dans l'art et la vie contre des conventions qu'il jugeait arbitraires et iniques, contre des institutions qui lui semblaient condamnables parce que factices. Wagner se présentait comme le champion de la « nature » contre une civilisation raffinée et corrompue, de l'instinct vivant et infaillible contre la raison abstraite et ses chimériques constructions, de la personnalité humaine, libre et spontanée contre la mode, la tradition, le préjugé. Et c'est pourquoi aussi nous trouvons à la base de sa philosophie la notion d'une Nécessité naturelle (*Unwillkür*) présentée comme principe dernier de toute existence et de toute moralité, et opposée à tout ce qui est conventionnel et factice, œuvre de raison et de volonté réfléchie, en un mot arbitraire (*willkürlich*).

L'univers, en effet, existe et se développe, selon Wagner, en vertu d'une nécessité immanente et absolue. La nature inconsciente et aveugle accomplit une évolution perpétuelle, poussée sans cesse par l'aiguillon du Besoin (*Bedürfnisz*) qui est la raison d'être de toute existence, de tout changement, de toute action. Le monde ne s'est pas organisé par suite d'une volonté divine, en vertu d'un plan préconçu, pour réaliser une fin donnée, mais simplement parce qu'il ne pouvait être autrement qu'il est. L'homme ne constitue pas une exception dans l'univers ; par son origine il ne diffère en rien des autres créatures et il obéit aux

mêmes lois qu'elles. Quand la nature a réalisé les conditions nécessaires à la vie de l'homme, l'homme est apparu de lui-même, — sans qu'il y ait eu besoin d'une création *ex nihilo* ou d'une intervention divine — comme le produit nécessaire de l'évolution universelle. Il n'est donc pas un être à part ; il n'est en rien supérieur à la nature qui l'environne, et c'est folie à lui de la mépriser. Pas plus que cette nature il n'a de mission particlière à remplir ; comme elle il n'obéit qu'à la loi du Besoin, de la Nécessité ; de même que la nature n'existe que pour elle-même, ainsi l'homme n'a d'autre fin que lui-même. Ce qui le caractérise entre tous les êtres, c'est qu'en lui l'évolution inconsciente du Cosmos se fait consciente. Les forces élémentaires évoluent se combinent, se dissocient sans le savoir et sans le vouloir ; l'homme prend conscience de lui et, par suite, de la nature. C'est là, d'ailleurs, tout ce qu'il peut connaître. De même que, dans la pensée de Wagner, il n'existe pas, au-dessus de l'univers sensible un dieu, un démiurge, qui organise le monde et lui impose des lois, de même aussi, il n'y a pas, pour l'homme, de vérité absolue, divine, dépassant la réalité sensible et vivante, l'expérience. Il ne peut être qu'un miroir plus ou moins fidèle, plus ou moins complet de la nature ; le plus sublime effort de sa pensée aboutit à prendre conscience de cette Nécessité immanente et éternelle qui régit l'univers et à laquelle il est soumis lui-même comme tout ce qui existe : sa science, parvenue à son point culminant, s'incline devant la souveraineté de l'Inconscient.

Wagner aboutit ainsi à l'athéisme le plus intransigeant. Puisqu'en dehors de la nature il n'y a rien, puisque le monde n'a pas de sens et n'obéit pas à une loi prescrite par une volonté omnipotente, toute croyance religieuse ne peut être qu'une illusion provenant d'une connaissance

imparfaite du déterminisme universel. Dieu n'est autre chose que l'Homme idéalisé et projeté dans le ciel par la croyance populaire. « La religion et la légende, dit Wagner, sont les créations fécondes des croyances populaires sur la nature des choses et de l'homme. Le peuple a eu de tout temps ce don incomparable, de concevoir sa propre nature conformément au génie de l'espèce et d'incarner cette conception en des types plastiques. Les dieux et les héros de ses religions et de ses légendes sont des personnalités concrètes et perceptibles en qui le génie d'un peuple résume, à son usage, sa propre nature » (1). La vraie religion est donc pour Wagner comme pour Feuerbach le culte de l'Humanité. Les religions historiques sont, à ses yeux, bienfaisantes ou nuisibles selon qu'elles se rapprochent ou s'éloignent plus ou moins de cette religion idéale. De là sa sympathie enthousiaste pour le paganisme antique. La religion chez les Grecs n'était, en effet, guère autre chose que l'adoration de la belle humanité ; l'esprit hellénique avait placé « l'homme beau, fort et libre » au centre de la conscience religieuse de la nation ; et le dieu suprême de l'hellénisme, le représentant de la volonté de Zeus en terre grecque, Apollon, était le symbole visible et idéal du peuple grec lui-même. La religion chrétienne apparaissait au contraire à Wagner, lorsqu'il la considérait à ce point de vue, comme une erreur funeste au bonheur du genre humain. « Le Christianisme, enseigne-t-il dans *Art et Révolution*, légitime et justifie une existence terrestre sans dignité, sans utilité, sans joie, par l'amour merveilleux de Dieu pour ses créatures. Ce Dieu n'a pas, comme l'enseignent à tort les Grecs épris de beauté, placé l'homme sur la terre afin qu'il y mène, conscient de sa valeur, une

(1) *Ges. Schr. II*, 123.

existence heureuse ; mais il l'a enfermé ici-bas en un cachot hideux où, quand il a puisé le dégoût de lui-même, Dieu en récompense lui prépare, après la mort, un séjour de gloire où il jouira éternellement d'une paresseuse béatitude (1). » Ainsi la religion chrétienne, en proposant à l'adoration du croyant un Dieu abstrait et inintelligible par delà l'univers sensible et réel, a créé une sorte d'antagonisme entre l'homme et la nature. Elle enseigne à l'homme que le monde est le royaume du mal ; elle lui défend, sous les peines les plus terribles, de se laisser prendre aux séductions de l'existence ; elle lui persuade de subir, sur cette terre, toutes les misères et toutes les iniquités, sans réagir contre le mal, sans chercher à améliorer sa condition. Elle présente enfin la mort non plus comme la conclusion nécessaire, à la fois logique et morale, de toute existence individuelle, mais comme quelque chose de positif, comme la porte de l'éternité, comme le prélude de la vie bienheureuse, de telle sorte que la vie humaine elle-même n'a plus de sens que comme une préparation à la mort. Le christianisme s'est développé pendant la période de décadence de l'empire romain. Il est le produit naturel d'une époque de corruption générale, d'abaissement universel où l'homme avait perdu tout sentiment de sa dignité, pris en dégoût les jouissances matérielles, les seules qui lui restassent, et renoncé par découragement et mépris à tout effort spontané, à toute activité personnelle. Il ne saurait être la religion, la règle de foi et de conduite de la société future.

Car il n'y a, selon Wagner, d'autre loi morale pour l'homme que celle de la Nécessité. L'homme satisfait ses besoins, et, ce faisant, il accomplit sa destinée. Il n'a

(1) *Ges. Schr.* III, 14.

d'autre mission que de conquérir la plus large part de bonheur possible, que d'être *homme* dans la plus haute acception de ce mot. Or l'instinct pousse l'homme, d'une part à vivre pour lui, à développer le plus complètement possible toutes ses aptitudes individuelles, d'autre part à aimer ses semblables, à agir non plus seulement dans son propre intérêt mais dans celui de la société. Entre ces deux tendances que d'ordinaire les moralistes se plaisent à opposer l'une à l'autre, Wagner ne reconnaît pas d'antagonisme irréductible ; il n'admet pas que l'une puisse être regardée comme principe du bien, et l'autre comme principe du mal. Il les regarde toutes deux comme également naturelles et, partant, également légitimes. Il croit que l'instinct altruiste naît spontanément de l'instinct égoïste ; que l'homme, égoïste et réceptif à l'origine, incline peu à peu de lui-même, par une évolution naturelle, vers l'amour universel ; que cette Nécessité souveraine qui régit tout ce qui existe, le pousse invinciblement, lorsqu'il a acquis son complet développement, à se déprendre peu à peu de lui, à aimer d'abord la Femme, puis l'Enfant, puis la Cité, la Patrie, enfin l'Humanité entière (1). L'amour est donc, chez lui, un besoin aussi naturel que l'égoïsme. L'homme complet est à la fois parfait égoïste et parfait altruiste, et, pour réaliser en lui-même cet équilibre harmonieux des deux tendances fondamentales de son être, il n'a qu'à laisser agir la nature, la toute-puissante Nécessité. Le « manque d'amour » (*Lieblosigkeit*) est donc une sorte de péché contre la nature elle-même. L'homme chez qui l'égoïsme se prolonge au delà de ses limites naturelles, est obligé de faire effort sur lui-même pour combattre l'instinct altruiste qui est en toute créature. L'homme « sans amour » est non

(1) Voir plus haut, p. 158 s.

seulement un coupable, mais encore un être incomplet, au développement anormal, une sorte de monstre redoutable et maudit dont Wagner nous a donné le portrait effrayant dans son Alberich de l'*Anneau du Nibelung*.

Égoïsme naturel et amour : tels sont les deux grandes lois qui régissent la volonté des hommes. Et ce sont aussi les seules légitimes. Toutes les lois édictées par les hommes et que volontiers ils donneraient pour sacrées, la loi du mariage qui constitue la famille, la loi de la propriété sur qui repose la société civile (1), toutes les conventions et tous les traités, tout ce qui est coutume et tradition, tout ce que Wagner appelle le « Monumental » (2), toutes les prescriptions et toutes les défenses n'ont pas de valeur absolue contre la grande loi de l'instinct et de la nécessité. L'histoire du monde est remplie, selon Wagner, par l'éternel conflit de l'instinct naturel avec les lois traditionnelles, avec le « Monumental », et c'est toujours l'instinct qui a raison contre les lois. C'est d'abord l'individu qui s'insurge au nom de l'instinct, et en vertu d'une invincible « nécessité » (*Noth*) contre la société et ses traditions. Mais sa volonté, isolée d'abord, se communique de proche en proche et cela précisément parce qu'elle n'est pas arbitraire mais dictée par la nécessité. Ce qui était d'abord « nécessité » pour un seul, devient donc « nécessité » pour beaucoup ; finalement toute la masse des instinctifs, la foule des simples qui ne se conforment pas pour agir aux prescriptions égoïstes ou arbitraires de la raison humaine mais laissent parler en eux la voix de la nature, le « peuple » en un mot ressent cette « nécessité ». Il reste alors à surmonter la résistance de ceux qui ne partagent

(1) Voir plus haut, p. 156 s.
(2) Sur la notion du « Monumental », voir *Ges. Schr. IV*, 231 ss.

pas la volonté du peuple, des « égoïstes » dont l'instinct naturel est étouffé par des besoins artificiels, par des appétits de luxe insatiables et tyranniques mais qui n'ont pas l'élémentaire et irrésistible puissance des besoins naturels. L'issue de ce conflit entre le « peuple » et les « égoïstes » ne saurait, d'ailleurs, être douteuse. L'instinct populaire fondé sur la nécessité, loi suprême de l'univers, est seul vrai, et par suite invincible, fatalement victorieux. Par le triomphe du peuple enfin, l'individu, cause initiale de tout ce mouvement, voit son besoin satisfait. Il trouve son bonheur particulier dans le bonheur général de la société (1).

Or l'humanité arrive précisément à un de ces tournants décisifs de l'histoire; elle est à la veille d'une révolution causée par le soulèvement du « peuple » contre une société fondée sur l'égoïsme. La civilisation moderne est devenue en effet pour l'humanité un intolérable fardeau. Le christianisme, en développant un individualisme exagéré et surtout en prêchant le mépris de la vie matérielle, a favorisé l'avènement d'un état social déplorable. Il a divisé les hommes en deux classes. Les uns ont cru de bonne foi à l'utopie chrétienne ; ils ont concentré toutes leurs pensées sur la vie future et accepté volontairement une existence terrestre misérable ; les autres ont exploité, au profit de leur égoïsme, l'humilité et le renoncement pratiqués par les vrais chrétiens, pour se créer une armée d'esclaves : ils tiennent les prolétaires sous leur dépendance par loi d'ai-

(1) « *Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen welche eine gemeinsame Noth empfinden. Zu ihm gehören alle Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verhoffen dürfen und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten Noth verwenden; denn nur die Noth, welche zum Æuszersten treibt, ist die wahre Noth.... Nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.* » (*Ges. Schr. III*, 48. Voir aussi *Entwürfe*, p. 19 ss.

rain du système capitaliste, ils exploitent sans merci leur faculté de travail, ils les pressurent impitoyablement pour s'assurer à eux-mêmes toutes les jouissances d'un luxe stérile. « Avec une profonde horreur, dit Wagner, nous voyons dans une manufacture de coton d'aujourd'hui la très fidèle incarnation de l'esprit du christianisme : au profit des Riches, Dieu s'est fait Industrie ; et cette divinité ne conserve en vie le pauvre travailleur chrétien que jusqu'au jour où les constellations du ciel commercial annoncent la miséricordieuse nécessité de le laisser partir pour un monde meilleur (1). » Ainsi la société tout entière est fondée sur une monstrueuse iniquité. Le prolétaire est condamné à une existence de forçat, à un travail inintelligent, abrutissant, qui rend impossible, pour lui, tout développement intellectuel ou esthétique. Chez le Riche d'autre part, le besoin factice et démoralisant du luxe a pris la place de l'instinct naturel qui conduit l'homme selon la loi de la nécessité ; et cette passion du luxe gouverne toute la vie d'aujourd'hui, domine l'État moderne, la Science abstraite, l'Art contemporain... Mais, de l'excès même du mal, le bien va naître. Dans les rangs du « peuple », où les instincts naturels ont conservé toute leur force, grandit de jour en jour une opposition formidable contre cette Société oppressive avec ses lois cruelles, ses goûts dépravés, ses traditions surannées. Tous les efforts des « égoïstes » seront impuissants pour réprimer l'irrésistible et fatale poussée de cette masse qui obéit aux nécessités naturelles. Bientôt sonnera l'heure de la grande Révolution qui régénérera l'humanité en affranchissant le pauvre de son esclavage, en arrachant le riche à son oisiveté, en proclamant la liberté pour tout homme de se développer

(1) *Ges. Schr. III*, 25 s.

suivant la loi naturelle. Sur les ruines du vieux monde chrétien s'élèvera l'édifice splendide de la société de l'avenir. Ce que sera cette société nouvelle, Wagner ne prétend pas nous l'apprendre. Rien ne servirait en effet, selon lui, d'arrêter d'avance, aujourd'hui, un programme de la société future. Ce qui doit la caractériser, en effet, c'est qu'elle ne sera pas une création arbitraire de la raison, une utopie factice jaillie du cerveau d'un théoricien et imposée du dehors aux hommes, mais le produit naturel et nécessaire de l'évolution universelle. Elle s'organisera donc spontanément lorsque les temps seront venus, lorsque l'homme aura reconquis sa liberté perdue et qu'il agira de nouveau conformément à la loi d'amour. Pour l'instant il importe uniquement de faire table rase du présent, de faire toucher du doigt à tous les vices de l'État capitaliste, du régime industriel, la nullité de cet art de luxe qui s'épanouit aujourd'hui au sein du monde moderne, de briser tous les obstacles qui empêchent l'avènement d'un nouvel ordre de choses fondé sur la liberté et l'amour. « Si l'on me donnait la terre, dit Wagner, pour y organiser la société humaine en vue de son bonheur, je ne pourrais faire qu'une chose : lui laisser pleine et entière liberté de s'organiser elle-même ; cette liberté se produirait spontanément si l'on détruisait tout ce qui s'oppose à elle (1). »

C'est cette foi dans une Révolution prochaine qui domine toute la pensée de Wagner à cette époque et qui, selon nous, est la cause essentielle des changements si considérables — en apparence au moins — qui s'accomplissent dans ses théories. Pendant quelques années il a été véritablement hanté par cette idée qu'un bouleversement général allait se produire, en France d'abord où l'avène-

(1) *Entwürfe, Gedanken, Fragmente*, p. 64.

ment d'une « république socialiste » lui paraissait imminent (1), puis dans toute l'Europe. « Un immense mouvement se propage de par l'univers, écrivait-il à cette époque : c'est la tempête de la Révolution européenne ; tout le monde y prend part, et quiconque ne la favorise pas en poussant en avant, la renforce par contre-pression (2). » Il se croyait à la veille d'une époque de félicité universelle où l'homme régénéré, libre de toute entrave, redeviendrait capable de comprendre, de « vouloir » le grand art. Et cet espoir d'un bonheur immédiat, en cette vie, exerce sur toute sa manière de voir une action décisive ; il « laïcise » en quelque sorte sa pensée. Le royaume de l'idéal qu'il concevait dans un lointain mystique à l'époque de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* lui paraît maintenant tout proche, puisque l'homme peut y trouver accès par la Révolution générale. Mais dès l'instant où le royaume de l'idéal est de ce monde et où il suffit, pour le conquérir, d'un peu de foi et d'énergie, il faut faire la guerre aux doctrines qui prêchent à l'homme l'ascétisme, l'abdication des espérances terrestres, puisqu'elles retardent l'entrée de l'humanité dans la terre promise ; de là les attaques de Wagner contre le christianisme tant admiré par lui jadis comme la religion du renoncement. Puisque l'homme est appelé à devenir un dieu sur la terre et à trouver ici-bas le bonheur, qu'est-il besoin d'imaginer un Dieu dans le ciel et une existence nouvelle par-delà le tombeau ?

Mais si nous admettons volontiers, avec les critiques qui croient à l'évolution des idées de Wagner, que ses idées ont réellement varié entre la période de Dresde et la

(1) Lettres à Uhlig, p. 20.
(2) *Entwürfe*, p. 63.

crise révolutionnaire, nous reconnaissons d'autre part qu'il y a également une âme de vérité dans l'hypothèse « unitaire », et que ces variations sont moins profondes qu'on ne serait tenté de le croire au premier instant.

Wagner, dit-on, incline vers le pessimisme à l'époque de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, il est au contraire optimiste à partir de 1848. En réalité, on aurait tort de s'imaginer qu'il y ait, entre ces deux périodes, une opposition bien tranchée. Nous avons vu plus haut (p. 109 ss.) que *Tannhäuser* peut être interprété comme une pièce révolutionnaire et que Wagner, même à l'époque où il penchait vers une conception chrétienne de l'existence, ne condamnait pas d'une manière absolue la recherche du bonheur terrestre. D'autre part, Wagner, en pleine période optimiste, n'a jamais méconnu la beauté du renoncement. Sa théorie de l'amour implique en effet, si l'on veut bien y prendre garde, l'abdication totale de l'égoïsme. L'homme qui aime véritablement, enseigne-t-il, doit se déprendre de lui-même au profit de sa femme, de ses enfants, de l'humanité ; il doit s'oublier pour les autres, dépenser sans compter tout ce qu'il a en lui de forces vives ; et quand il s'est épuisé à force de donner, quand il n'est plus qu'un vase vide et inutile, occupant, sans profit pour personne, une place sur terre, il doit enfin se résigner sans révolte à sacrifier son moi au profit de la Vie universelle, et consentir de bonne grâce à la mort, à la mort totale, sans espoir d'une vie future, — à la mort qui détruit le corps et la personnalité, qui anéantit ainsi la dernière citadelle de l'égoïsme, le dernier obstacle à l'absorption totale de l'individu au sein de l'univers (1).

(1) Voir *Jesus von Nazareth*, 50-58. Ce sont les mêmes idées que développe Feuerbach dans ses *Pensées sur la mort et l'immortalité*, p. 13 ss. et 20.

Ce n'est pas là, évidemment, une théorie proprement pessimiste de l'univers ; l'homme doit, en effet, selon Wagner, se détacher de l'existence et accepter la mort non par lassitude et dégoût de la vie, mais par satiété, parce qu'il estime avoir achevé son rôle ici-bas (1) ; la mort n'est pas un bien *en soi* comme l'enseignent le christianisme et la philosophie de Schopenhauer, mais simplement la conclusion naturelle et normale de la vie qui est le seul bien positif. Toujours est-il que, pratiquement, le héros optimiste de Wagner doit arriver, au terme de son existence, à abdiquer la volonté de vivre, exactement comme le pessimiste qui a pris conscience de la souffrance universelle, ou le chrétien qui s'est convaincu de la vanité des biens de ce monde. Nous verrons tout à l'heure que Wotan dans l'*Anneau de Nibelung* finit par souhaiter l'anéantissement tout comme le Hollandais maudit, Tannhäuser ou Tristan, quoique pour d'autres raisons. De sorte qu'en définitive, s'il est vrai, comme nous croyons l'avoir montré, que Wagner fait dans ses premières œuvres une part à la joie de vivre, il ne cesse pas, à l'époque où il professe l'optimisme et crée la radieuse figure du jeune Siegfried, de sentir avec la même intensité la mélancolique beauté du renoncement.

De même, entre le Wagner « chrétien » d'avant 1848 et le Wagner « athée » d'après 1848, il n'y a pas le contraste violent et absolu qu'on pourrait croire. Considérons d'abord qu'avant 1848 Wagner était plutôt *religieux* que

(1) Conformément à cette théorie, Wagner écrivait à son ami Uhlig le 26 mars 1850 : « *Sterbe ich früh, so habe ich ganz gewisz gethan und geleistet gehabt was ich thun und leisten konnte, denn nur das kann ich vollbringen, was meiner Natur möglich ist : zehrt sie sich endlich auf, so hat sie geleistet, was sie konnte, und was sie nie leisten konnte, wenn sie so sich endlich nicht selbst verzehrte.*
«*Also:* — **ich bin glücklich...**» (P. 41).

spécifiquement *chrétien*. Il croyait de toute son âme « que l'univers a un sens moral » (1) ; il était animé de la conviction profonde que l'homme n'accomplit sa destinée et ne trouve le vrai bonheur que s'il tend sans cesse vers l'idéal, sans jamais se laisser détourner de sa voie par les jouissances matérielles et les satisfactions vulgaires que présente la vie moderne. Et il voyait dans la doctrine chrétienne un symbole admirable de cette foi religieuse, sans qu'il se sentît d'ailleurs tenu de croire strictement et à la lettre tous les dogmes positifs érigés en règle de foi par les diverses confessions chrétiennes. Or, les événements de 1848 n'entament en rien sa foi dans l'idéal, son mépris absolu pour les jouissances vulgaires qu'offre le monde actuel. Ce qui a changé, c'est l'idée que Wagner se fait du *contenu* de sa foi ; le christianisme ne lui paraît plus un symbole propre à exprimer ce contenu, et il écrit sur le rôle historique du christianisme des pages que lui-même jugera plus tard injustes. Mais ses *sentiments* eux-mêmes n'ont pas varié. La plus belle preuve en faveur de cette assertion se trouve dans sa correspondance avec Liszt. En réponse à une lettre désespérée de Wagner dans laquelle il lui peignait son dégoût profond pour la vie qui lui était faite et les idées de suicide qui le hantaient, Liszt avait écrit à son ami : « Ta grandeur fait aussi ta misère ; — toutes deux sont indissolublement liées et causeront ton tourment et ton martyre... jusqu'au jour où, tombant à genoux, tu les laisseras l'une et l'autre s'anéantir dans la foi !

Laisse-toi convertir à la foi
Il est un bonheur...

(1) *Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis*, écrira Wagner sur la fin de sa vie (*Ges. Schr. X*, 260), et cette définition du sentiment religieux tel qu'il le conçoit est vraie pour sa vie entière.

« Raille aussi amèrement que tu voudras ce sentiment ; je ne puis m'empêcher d'y voir le salut et de l'appeler de mes vœux. Par Jésus-Christ, par la souffrance résignée en Dieu, nous trouvons la délivrance, la rédemption. » A ces exhortations empreintes du plus pur sentiment chrétien Wagner répondait par la lettre suivante que nous transcrivons en grande partie, malgré sa longueur, car elle est une vraie confession de foi qui laisse clairement paraître l'état d'âme du grand artiste à cette époque : « Comment pourrais-tu croire que tes généreux épanchements exciteraient ma moquerie ! Les formes sous lesquelles nous cherchons une consolation pour nos misères se modèlent sur notre être, sur nos besoins, sur le caractère de notre culture, sur nos sentiments plus ou moins artistiques. Qui serait assez dépourvu d'amour pour croire que l'unique forme légitime lui ait été révélée ? Celui-là seul, peut-être qui n'a jamais, poussé par un besoin personnel, donné forme à son espérance et à sa foi ; qui, comme une brute aux sens obtus, s'est vu imposer cette forme par son entourage, comme un postulat étranger ; qui, par suite, ne possède pas de vie intérieure propre et qui, pour affirmer son existence vide et creuse, prétend à son tour imposer à d'autres comme règle de foi extérieure ce postulat qui lui a été imposé du dehors. Quiconque aspire, espère et croit lui-même, se réjouit volontiers de la foi et de l'espérance d'autrui : toute dispute sur la vraie forme ne peut donc être que vanité et ergoterie ! Vois, mon ami, j'ai, moi aussi, une forte croyance qui me fait honnir des politiciens et juristes : j'ai la foi en l'avenir du genre humain, et je la fonde simplement sur un irrésistible besoin. J'ai réussi à considérer dans leur essence les phénomènes de la nature et de l'histoire avec tant d'amour et de liberté d'esprit, que je n'ai rien trouvé de mal en eux, si ce n'est

— le manque d'amour (*Lieblosigkeit*). Et ce manque d'amour, à son tour, je n'ai pu me l'expliquer que comme un égarement, qui de l'inconscience naturelle nous conduira à la conscience claire de l'unique et sublime nécessité de l'amour. Acquérir cette notion et la mettre en pratique, c'est là la tâche du monde ; la scène où cette notion doit un jour se traduire par des actes n'est autre que la terre, la nature elle-même, car c'est d'elle que vient tout ce qui nous donne cette bienheureuse science. L'absence d'amour est pour le genre humain l'état de souffrance : cette souffrance nous saisit aujourd'hui d'une étreinte puissante et torture ton ami de mille blessures brûlantes. Mais vois : c'est par elle que nous reconnaissons l'admirable nécessité de l'amour ; nous l'appelons, nous le saluons avec une intensité de désir que seule rend possible cette douloureuse expérience. Et vois : nous avons acquis de la sorte une force dont l'homme naturel n'avait aucune idée ; et cette force, devenue commune à tous les hommes, fondera un jour sur cette terre une existence que nul ne désirera changer contre une vie d'outre-tombe désormais tout à fait superflue. Car l'homme sera heureux : il vivra et aimera. Or, qui voudrait quitter la vie quand il aime ?...

« Aujourd'hui — c'est vrai — nous souffrons ! aujourd'hui nous sommes la proie du désespoir et de la folie sans la foi dans l'au delà. Moi aussi je crois à un au delà ; je viens de te le montrer ; et s'il est hors des limites de ma vie, du moins il ne dépasse pas ce que je puis sentir, penser, saisir et comprendre : car j'ai foi dans les hommes — et n'ai besoin de rien autre chose (1). »

(1) Lettres à Liszt, *I*, 232 et 235 ss. Cf. Hébert, *le Sentiment religieux*, p. 81 ss.

On le voit, Wagner reste du fond de l'âme *croyant*, je dirai même *religieux*, malgré son athéisme militant. Il a foi dans la nature, dans l'homme, dans le bonheur futur de l'humanité, exactement comme le chrétien croit à Dieu et à la vie future, et c'est pourquoi aussi il se sait en parfaite communion de sentiments avec Liszt malgré l'opposition apparente de leurs idées. Au fond, la crise de 1848 a été pour Wagner surtout intellectuelle, — partant assez superficielle ; elle ne l'a pas atteint dans les profondeurs de son être. Il a cru quelque temps — et c'est là ce qui caractérise son état d'âme de 1848 à 1854 — que l'idéal vers lequel il tendait était tout proche de lui et pouvait se réaliser d'un instant à l'autre. A part cela, il ne me semble pas qu'on doive supposer, au point de vue *sentimental*, aucune différence importante entre le Wagner d'avant et celui d'après 1848. Sa religion, sa foi dans l'idéal n'a subi aucune atteinte, sa volonté poursuit toujours invariablement le même but. On ne voit, dans sa vie, rien qui ressemble à une « conversion » ; il n'a connu à aucun moment le doute, les angoisses de la foi perdue, l'inquiétude sur la voie à suivre. Ce qui a surtout varié, chez lui, c'est l'interprétation qu'il s'est faite à lui-même de la vie inconsciente de son esprit. Pour exprimer sa foi nouvelle exaltée par l'attente de la Révolution, il a si radicalement changé de formules et de symboles qu'il s'est donné l'apparence d'avoir accompli une métamorphose intérieure presque complète. Sa lettre à Liszt nous montre qu'il n'attachait pas une valeur essentielle à ces formes philosophiques dont il revêtait sa pensée ; peut-être eut-il de bonne heure l'intuition qu'elles exprimaient imparfaitement la réalité des faits, et qu'il allait, sous peu, se trouver obligé de les changer.

III

Idées de Wagner sur l'Art

Les doctrines de Wagner sur l'art et en particulier sur le drame musical ont moins varié que ses théories philosophiques ou morales. Elles achèvent de se préciser dans son esprit vers 1849 et prennent, vers ce moment, leur forme à peu près définitive. Entre l'*Œuvre d'art de l'avenir* (1849) ou *Opéra et Drame* (1851), d'une part, et la *Lettre à F. Villot* (1860), d'autre part, on ne peut noter aucune divergence essentielle, bien que, dans l'intervalle, l'auteur ait passé de l'optimisme au pessimisme et quitté Feuerbach pour Schopenhauer. Ce n'est pas à dire, d'ailleurs, que sa pensée soit restée complètement identique à elle-même pendant cette période de dix ans. Wagner n'était rien moins, nous l'avons vu, qu'un spéculatif construisant par la raison pure un édifice grandiose de théories abstraites. Il n'a pas élaboré son esthétique pour se guider dans sa conception artistique ou pour se dresser à lui-même un programme, mais simplement pour mettre sa raison en état de suivre et de contrôler le travail de son imagination créatrice. Il est toujours resté, avant tout, artiste. Chez Wagner, par suite, ce n'est pas la théorie qui a influé sur la pratique artistique, mais bien plutôt la pratique qui a déterminé la théorie. Plusieurs de ses grandes œuvres critiques, en particulier la plus importante de toutes, *Opéra et Drame*, ont été écrites à un moment où il portait dans sa tête le plan de l'*Anneau du Nibelung* qui

apparaissait, vers cette époque, à son imagination comme le drame musical par excellence, comme l'épanouissement suprême de la forme d'art la plus haute qu'on pût concevoir. Aussi peut-on dire sans paradoxe aucun qu'*Opéra et Drame* est avant tout la justification théorique de l'*Anneau*. Wagner y énonce sur le choix des sujets dramatiques, par exemple, ou encore, sur l'emploi de l'allitération, des préceptes auquel lui-même ne se conformera plus strictement dans ses derniers ouvrages. Dans l'ensemble cependant, et malgré certaines variations de détail, la conception générale du drame wagnérien ne s'est pas sensiblement modifiée depuis 1849. Nous allons donc essayer, dans ce chapitre, d'esquisser dans ses grandes lignes la doctrine artistique de Wagner en nous attachant surtout à faire sentir de notre mieux l'esprit général qui l'anime et à montrer comment les idées de Wagner sur l'art se rattachent à sa conception générale de l'univers. Nous nous bornerons, provisoirement, à exposer sans la discuter la notion du drame musical tel que l'a voulu Wagner, nous réservant d'indiquer, dans notre conclusion, les principales critiques qui ont été faites à l'idéal wagnérien (1).

I

Un coup d'œil jeté sur l'histoire universelle nous apprend, selon Wagner, qu'une fois déjà, au cours de l'évolution du monde, l'humanité s'est élevée jusqu'à l'œuvre

(1) Parmi les nombreuses expositions du système wagnérien, citons en particulier celles de Chamberlain (*R. Wagner*, p. 172 ss. et *Das Drama R. Wagners*) et de Dinger (*Wagners geist. Entw.*, p. 308 ss.). Parmi les ouvrages écrits en français, on consultera avec profit ceux de Schuré (*Histoire du drame musical*), de Freson (*Esthétique de R. Wagner*), de Nouffiard (*R. Wagner d'après lui-même*) et surtout d'A. Ernst (*l'Art de R. Wagner*).

d'art parfaite, issue de la collaboration active et enthousiaste du peuple tout entier. Le drame grec, aux temps d'Eschyle et de Sophocle, réalise pleinement l'idéal de ce drame « communiste » que rêvait Wagner et qu'il voulait restaurer pour ses contemporains et pour les générations futures.

Ce drame, tout d'abord, si nous en considérons la matière, n'est pas la création artificielle et subjective d'un individu de génie, mais en quelque sorte le produit de la collaboration de l'artiste avec le peuple, la fleur délicate et splendide du génie grec lui-même. Les sujets des drames grecs de l'époque classique étaient tous empruntés au mythe ou à la légende héroïque. Or, le mythe divin ou héroïque est le produit de l'imagination poétique du peuple. L'homme primitif, placé en face du spectacle grandiose ou terrifiant de la nature, cherche une explication à ces phénomènes, dont le sens véritable lui échappe, et finit par les rapporter à des causes imaginaires extérieures à la nature elle-même, à des êtres mystérieux et puissants qu'il conçoit comme semblables à lui, qu'il suppose animés des mêmes sentiments, des mêmes passions qu'il ressent lui-même. Le mythe est donc la représentation simplifiée et condensée de la nature, telle qu'elle se forme dans l'imagination populaire. Et le drame n'est pas autre chose que le mythe simplifié et condensé à son tour par la fantaisie créatrice de l'artiste, ramené par cette opération à ses éléments essentiels, et représenté sous une forme vivante à la nation assemblée. L'artiste grec était donc le porte-parole de la nation tout entière ; on ne lui demandait pas d'être « original » : sa mission était de préciser, de faire vivre sous une forme aussi belle, aussi expressive que possible, les visions qui flottaient dans l'esprit de ses contemporains. Et ceux-ci s'intéressaient effectivement à cette

œuvre qui était aussi la leur. Les plus beaux, les meilleurs, les plus instruits s'improvisaient acteurs et se faisaient un honneur de collaborer de la sorte directement avec le poète ; quant à la masse du public, elle témoignait son intérêt en se pressant en foule dans le vaste amphithéâtre où, en de rares et solennelles occasions, se donnaient les représentations dramatiques. La tragédie prit ainsi dans la vie du peuple grec une importance exceptionnelle. Loin d'être un divertissement frivole comme l'est de nos jours le théâtre, elle était l'expression artistique la plus haute et la plus complète de l'idéal religieux de la Grèce ; elle était, par ses origines comme par son esprit, un véritable acte religieux plus important même pour l'histoire de l'idée religieuse en Grèce que les cérémonies proprement dites du culte qui se célébraient dans les temples.

A un autre point de vue aussi, le drame grec était « communiste » ; il résultait non seulement du concours fraternel des *hommes*, mais encore du concours fraternel des *arts*. Les divers arts, en effet, sont unis les uns aux autres par des liens étroits et ne peuvent atteindre à leur plein épanouissement que par une cordiale entente, une intime association. Eux aussi, comme les hommes, n'accomplissent leur mission qu'en obéissant à la loi d'amour. Or, le drame grec, comme la poésie lyrique qui lui a donné naissance, fait appel au concours de tous les arts particuliers. Dans la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle, la poésie, la musique et la danse s'unissent pour charmer l'homme tout entier, par les sens, par l'œil et l'oreille comme par l'intelligence. Et, grâce à cette union féconde, chaque art arrive à produire son maximum d'effet. La danse n'apparaît pas seulement, dans le drame grec, comme une suite de poses plastiques, de mouvements rythmés dénués de tout sens précis, mais s'élève jusqu'à

devenir pantomime, et traduit ainsi, par des attitudes variées et expressives, toute la gamme de sentiments, toutes les passions et toutes les volontés que la parole rend accessibles à l'intelligence et que le poète tragique enferme dans ses vers. La musique à son tour fournit le rythme à la danse et traduit dans son langage émouvant les vers du poète. Et la poésie, qui donne une âme, une pensée consciente à la danse et à la musique, est incapable, à son tour, de se passer du concours de ces deux arts sous peine de perdre tout contact avec la réalité vivante ; réduite à ses seules ressources, elle resterait abstraite et incolore ; elle n'aurait pas d'action directe sur les sens, partant point d'*existence* véritable. « Certes les vers d'Orphée, dit Wagner, n'auraient pas imposé aux fauves le silence et le respect si le poète s'était contenté de leur présenter un papier imprimé. Il fallait qu'à leurs oreilles eût retenti une voix irrésistiblement touchante, qu'à leurs yeux avides de proies se fût révélé dans toute sa grâce le corps humain se mouvant avec une harmonieuse audace, pour que, domptés, ils reconnussent dans cet homme autre chose qu'un bon morceau pour leur estomac, un objet digne non plus seulement d'être croqué, mais aussi d'être entendu, d'être vu, et pour qu'ils devinssent capables de prêter quelque attention à ses sentences morales (1). » Ce qui fait la haute valeur de la tragédie grecque, c'est qu'elle n'est pas seulement une œuvre « littéraire » s'adressant à la pensée et à l'imagination, mais un art vivant s'imposant directement aux sens par sa beauté en quelque sorte matérielle. Il n'est pas jusqu'à l'architecture qui ne contribue elle aussi à cet ensemble admirable. Lorsque les chants et les danses qui accompagnaient le culte eurent pris un caractère trop

(1) *Ges. Schr. III*, 103.

artistique pour qu'il fût possible de les exécuter dans un paysage purement naturel, l'architecte fit du bois sacré des dieux avec ses allées d'arbres le temple grec avec ses rangées de colonnes. Et quand, de l'art lyrique, fut sorti la tragédie, le temple agrandi, ouvert au peuple entier, se fit théâtre et devint un cadre approprié à cette forme nouvelle du culte, un cadre digne, par son harmonieuse beauté, du chef-d'œuvre représenté entre ses murs.

II

A la période du « communisme », cependant, succède une ère de dissociation, au brillant épanouissement de l'art hellénique, deux mille ans de décadence, de tâtonnements et d'erreurs.

La cause principale de cette décadence semble devoir être cherchée, d'après les idées de Wagner, dans l'évolution générale de l'esprit humain. A l'époque grecque, l'homme est encore très près de la nature ; il la contemple avec les yeux de l'artiste ; il obéit spontanément à la loi de la nécessité qui parle en lui par la voix de l'instinct ; il n'est pas très loin encore de la période primitive des grandes créations de l'âme populaire, la religion, le mythe, l'État naturel, le langage. — Au cours des siècles cependant l'harmonieuse unité de l'homme naturel vient à se briser. A la période de l'intuition et de l'instinct succède celle de la réflexion. La raison abstraite tend à dominer chez lui et à s'élever orgueilleusement au-dessus des sens. Grâce à la raison, il prétend discerner sous les apparences sensibles la réalité même des choses. Au lieu de contempler il analyse, et la nature qu'il concevait jadis dans son unité

s'éparpille désormais pour lui en une multitude toujours croissante de menus faits isolés. Il rejette comme puériles les explications naïves de l'univers dont se contentait l'homme instinctif. La cosmogonie aboutit ainsi à la physique et à la chimie ; la religion se transforme en théologie et philosophie, les mythes deviennent la chronique historique, l'État naturel donne naissance à l'État politique basé sur les contrats et sur la loi ; l'art enfin se change en science et en esthétique (1). Partout, dans tous les domaines, le *naturel* fait place à l'*artificiel*, l'unité à la dissociation . Et cette évolution générale entraîne aussi la dissolution de cette œuvre d'art *totale* et *vivante* réalisée par les Grecs à l'apogée de leur civilisation. Les arts plastiques, — architecture, sculpture et peinture, — la danse et la pantomime, la musique, la poésie, s'éloignent les unes des autres, cherchent chacun de son côté à briller égoïstement et se cantonnent dans un orgueilleux et stérile isolement. Dans l'*Œuvre d'art de l'Avenir*, Wagner a esquissé l'histoire de chacun de ses arts à travers les siècles et montré d'une part comme cette spécialisation, qui, au premier abord, semble favorable au développement particulier de chaque branche de l'art, s'accompagne en réalité d'une profonde décadence, et comment d'autre part les arts, après avoir divergé chacun de son côté, tendent, à l'époque moderne, à se rapprocher de nouveau, à se compléter l'un par l'autre. Nous ne pouvons le suivre dans tous les développements qu'il a donnés à cette idée ; contentons-nous du moins d'esquisser ses idées sur l'évolution des deux arts qui entrent comme facteurs principaux dans l'œuvre *totale* du drame lyrique : la musique et la poésie.

La matière sur laquelle opère le musicien, c'est le son

(1) *Ges. Schr.*, *IV*, 34 s.

dont les nuances infinies dans la hauteur, le timbre ou l'intensité sont l'expression adéquate et naturelle des innombrables nuances que peut revêtir l'émotion pure, le sentiment considéré *en lui-même* indépendamment de toutes les causes qui l'expliquent, de toutes les circonstances particulières qui le caractérisent. Wagner compare l'empire des sons à un océan immense s'étendant jusqu'à l'infini, sans limites précises, sans contours arrêtés et dont la loi propre est l'*Harmonie*. L'harmonie est la science abstraite des combinaisons des sons entre eux. « Elle s'élève de bas en haut, comme une colonne verticale, par l'assemblage et l'accumulation de sons apparentés entre eux. Une succession continue de colonnes de ce genre dressées verticalement les unes à la suite des autres est la seule possibilité qu'on puisse concevoir d'un mouvement harmonique absolu dans le sens horizontal. La préoccupation de donner une beauté à ce mouvement dans le sens horizontal est étrangère à l'harmonie pure : elle ne connaît, en fait de beauté, que le chatoiement de ses colonnes sonores ; elle ignore l'art de disposer avec grâce leur succession dans le temps, car ceci est l'affaire du *Rythme*. La variété infinie de ces chatoiements, voilà la source inépuisable, où, avec une infinie complaisance, l'harmonie puise le pouvoir de se présenter sous une forme sans cesse renouvelée. Le souffle vital qui anime et provoque ce changement perpétuel et arbitraire n'est autre chose que l'âme même du son, le désir insondable et tout-puissant qui vit éternellement au fond du cœur humain. Dans le royaume de l'harmonie, il n'y a donc ni commencement ni fin : ainsi se consume, éternellement identique à elle-même, l'ardeur du cœur où brûle un désir qui n'a pas d'objet précis et ne sait pas où il est né (1)... »

(1) *Ges Schr. III*, 86.

L'océan infini de l'harmonie relie — pour continuer la comparaison de Wagner — deux continents : celui de la Danse et celui de la Poésie. La danse, en effet, fournit à la musique le rythme, c'est-à-dire la loi qui règle la succession des mouvements dans le temps. La poésie, d'autre part, au contact de la musique, engendre spontanément la mélodie : ainsi, l'art instinctif du peuple crée, en dehors de toutes règles savantes et en vertu d'un instinct infaillible, ces *lieder* naïfs où le sentiment se traduit naturellement et simultanément par la poésie et par la musique, où le vers s'épanouit de lui-même en mélodie.

Quand, après la disparition de la tragédie grecque, la musique tendit à s'émanciper de la danse et de la poésie, elle dut ainsi, par la force même des choses, tendre de plus en plus à se réduire à l'harmonie pure. Sous l'influence du christianisme, ennemi de la matière et des sens, la musique, devenue l'organe du pur sentiment chrétien, se spiritualisa et se dépouilla presque complètement de ses éléments sensuels, la mélodie et le rythme. Dans la musique vocale chrétienne, les paroles, empruntées le plus souvent à la liturgie, perdent en effet toute valeur, toute importance propre et deviennent impuissantes, ainsi, à engendrer la mélodie. Complètement séparée de la danse que le christianisme regardait comme un art profane et maudit, la musique devint à peu près exclusivement harmonie. Comme il fallait cependant déterminer d'une façon ou d'une autre la succession dans le temps des modulations harmoniques, l'art chrétien emprunta à l'art de la danse les quelques éléments rythmiques qui lui étaient strictement indispensables. Des figures rythmiques dépourvues de toute signification vivante, réduites en quelque sorte à l'état de simples formules géométriques, durent donner à l'harmonie un semblant de vie ; elles furent dé-

veloppées à l'infini, combinées entre elles, non point du tout en vertu d'une nécessité interne, mais d'une façon purement extérieure et mécanique, de manière à fournir à l'harmonie, par des moyens artificiels, le rythme dont elle ne pouvait se passer tout à fait. Ainsi prirent naissance les lois pédantesques et complexes du contrepoint, que Wagner appelle « le jeu arbitraire de l'art avec lui-même, la mathématique du sentiment, le rythme mécanique de l'harmonie égoïste (1). »

Toute l'histoire de la musique depuis l'époque chrétienne jusqu'à nos jours raconte, selon Wagner, l'effort constant des artistes, perdus dans cet océan sans bornes de l'harmonie chrétienne, pour revenir vers les côtes, pour reprendre pied, pour retrouver le rythme et la mélodie et sortir de cette détermination qui leur pesait. Les compositeurs lyriques s'acharnèrent à la poursuite de la mélodie, sans succès définitif d'ailleurs. Les uns recherchèrent la simple chanson populaire, fleur des champs fraîche et parfumée qu'ils firent périr en la transplantant dans le milieu factice et surchauffé de l'art lyrique moderne. D'autres poursuivirent la chimère d'une mélodie purement « musicale », ils essayèrent de reproduire artificiellement la fleur naturelle du *Volkslied*, avec sa forme et sa couleur : la poésie, et avec son parfum : la mélodie ; ils se firent, selon le mot de Wagner, « distillateurs de parfums artificiels » (2), dont ils embaumèrent ensuite des fleurs de papier, de velours ou de soie. D'autres enfin s'évertuèrent à calquer exactement la musique sur le vers, sans s'apercevoir que les poèmes qu'on leur offrait étaient des œuvres « littéraires » destinées à se suffire à elles-

(1) *Ges. Schr. III*, 88.
(2) *Ges. Schr. III*, 249.

mêmes et non point du tout conçues dans l'esprit de la musique, et que, par suite, ils ne pouvaient produire, en les traduisant fidèlement en musique, qu'une sorte de *prose* musicale sans grâce et sans beauté. — Les symphonistes approchèrent davantage du but et firent accomplir à la musique des progrès immenses. Leur point de départ, c'est l'air de danse rythmé, pourvu de ses bases harmoniques et joué par les instruments. « Cet air de danse devint, lui aussi, la proie savoureuse du scolastique Contrepoint : il l'émancipa de son obédience envers sa maîtresse, la Danse réelle et plastique, et le contraignit à se mouvoir et à danser conformément à ses règles à lui. Mais dans le mécanisme compliqué de cette danse perfectionnée à l'école du contrepoint, pénétra la chaude haleine de la vraie mélodie populaire, — et aussitôt cet organisme stérile fut vivifié, devint un corps élastique et souple, s'épanouit en beau chef-d'œuvre humain : cette œuvre d'art, à son point de perfection, c'est la Symphonie de Haydn, de Mozart et de Beethoven (1). » Entre les mains de ces grands artistes et surtout du plus grand d'entre eux, Beethoven, cette mélodie, isolée de la poésie parlée, mais parée, par contre, de toutes les richesses de l'harmonie, devint un instrument d'une incomparable puissance d'expression, une langue d'une souplesse merveilleuse, apte à dire avec une prodigieuse intensité tous les mystères de l' « homme intérieur », à exprimer la joie sereine d'un cœur satisfait et apaisé comme à crier vers le ciel la mélancolie ou le désespoir d'une âme que hante le doute. Mais cette langue admirable était condamnée, et cela par sa nature même, à n'exprimer jamais que des *états d'âme*, sans jamais pouvoir s'élever jusqu'à dire

(1) *Ges. Schr. III*, 90.

l'*acte moral* lui-même : « La musique absolue ne peut, sans tomber dans le pur arbitraire, arriver à l'aide de ses ressources propres à décrire clairement et distinctement l'homme que déterminent ses sens et son instinct moral ; elle reste, malgré ses progrès merveilleux, toujours *sentiment :* elle *accompagne* l'acte moral, elle n'est jamais elle-même *un acte ;* elle peut exposer, l'un à la suite de l'autre, des sentiments, des états d'âme ; mais elle ne saurait montrer comment un état d'âme donné se résout nécessairement en un autre ; — il lui manque *la volonté morale* (1). » Et avec une indomptable énergie, une persévérance que rien ne lassait, Beethoven se mit à parcourir la mer infinie de l'harmonie, poussant des pointes hardies dans toutes les directions, s'efforçant de donner à la langue de la musique absolue toujours plus de clarté, de précision, de profondeur, se rapprochant sans cesse de cette limite infranchissable que la musique ne peut dépasser sans secours étranger... Un jour vint, enfin, où cette limite, aussi, il la franchit. Dans la IXe symphonie, il voulut exprimer sous une forme définitive la grande pensée qui le remplissait tout entier, son optimisme religieux que ne pouvaient ébranler les démentis de l'expérience, sa foi invincible en l'amour de Dieu et la bonté de l'homme. Au début de sa symphonie, il fit chanter toutes les angoisses de l'âme en face de l'énigme redoutable du monde, il montra « l'idée de l'univers sous son aspect le plus effroyable » (2). Puis, en regard de ce sombre tableau, il voulut placer l'affirmation triomphante de sa foi libératrice. Et alors, poussé par l'irrésistible besoin d'exprimer sa pensée avec une entière clarté, avec

(1) *Ges. Schr. III*, 93.
(2) *Ges. Schr. IX*, 100.

une évidence qui ne laissât prise à aucun doute, il appela, pour couronner son œuvre, la poésie à son secours, il fit jaillir au milieu des ténèbres éternelles du Désir inconscient et de la musique absolue, la flamme vivifiante du Verbe ; et sa symphonie s'épanouit en un hymne magnifique à la joie et à l'universelle fraternité. Comme Christophe Colomb, Beethoven avait découvert un monde nouveau. Parti du continent de la Danse, il avait traversé victorieusement l'océan de l'Harmonie, pour jeter l'ancre enfin sur la terre promise du Verbe. « La dernière symphonie de Beethoven, conclut Wagner, consacre l'émancipation de la Musique qui, par ses propres ressources, s'est élevée jusqu'à l'art communiste (*allgemeinsame Kunst*). Elle est l'Évangile humain de l'art de l'avenir. Au delà, plus de progrès possible, car après cette symphonie il n'y a plus que l'œuvre d'art parfaite de l'avenir, le *drame communiste :* Beethoven a forgé la clef qui nous ouvre ce temple (1). »

Pas plus que la musique, la poésie n'est arrivée à réaliser par ses seules ressources et sans le concours de la musique et de la danse l'œuvre d'art parfaite. Après la brillante floraison de l'art communiste en Grèce, la poésie tendit, elle aussi, à s'isoler égoïstement des autres arts, à vivre par elle-même et pour elle-même. Mais, par cela même aussi, elle perdit tout contact direct avec la réalité sensible et devint « littérature ». Elle cessa de charmer l'œil et l'oreille, de s'adresser directement aux sens, pour se borner à stimuler l'imagination par l'intermédiaire de la pensée. Au lieu d'être une *image* vivante du monde, elle ne fut plus qu'une *description* de la nature et de l'homme. Elle devint en quelque sorte un catalogue de musée au lieu

(1) *Ges. Schr. III*, 96.

d'être la galerie de tableaux elle-même. « Ainsi elle demeura, esseulée et morose, à la lueur d'une lampe fumeuse, au fond d'une chambre ténébreuse, — tel un Faust féminin, qui, las de croupir dans son cabinet d'étude poudreux et vermoulu, dégoûté de tisser éternellement de stériles pensées, de se repaître toujours d'idées et de schèmes, aspire à s'élancer dans la vie, à marcher, homme lui-même, créature de chair et d'os, parmi les autres hommes (1). »

La forme littéraire qui succède à la tragédie grecque et qui caractérise la période de dissociation des arts, c'est le roman. Tandis que le drame est essentiellement la peinture d'un individu, le roman est avant tout la description d'un milieu ; et cette distinction capitale suffit, selon Wagner, pour faire du roman un genre nettement inférieur. « Le drame, dit-il, va de l'intérieur vers l'extérieur, le roman de l'extérieur vers l'intérieur. Le dramaturge a pour point de départ un milieu simple, aisément intelligible, et s'élève de là jusqu'à peindre le développement d'une individualité toujours plus riche ; le romancier, après s'être évertué à poser un milieu complexe et malaisé à comprendre, retombe, épuisé, à la description d'un individu qui, pauvre par lui-même, ne tient son caractère particulier que de l'entourage dans lequel il vit. Dans le drame une individualité autonome et puissante enrichit le milieu qui l'environne ; dans le roman, c'est le milieu qui doit donner un peu d'étoffe à une individualité creuse. Ainsi le drame nous fait voir l'organisme même de l'humanité en posant l'individualité comme trait essentiel de l'espèce ; le roman au contraire décrit le mécanisme de l'histoire, grâce auquel les traits généraux de l'espèce deviennent

(1) *Ges. Schr. III*, 106.

l'essentiel chez l'individu. C'est pourquoi aussi l'activité créatrice se manifeste comme *organique* dans le drame, comme *mécanique* dans le roman ; le drame, en effet, nous fait voir l'*homme*, le roman ne nous explique que le *citoyen;* l'un nous révèle la nature humaine dans toute sa plénitude, l'autre montre dans l'État une excuse à l'indigence de cette même nature : le dramaturge crée donc en vertu d'une nécessité interne, le romancier sous l'impulsion d'une contrainte extérieure (1). »

Vers la fin du moyen âge, à l'époque de la Renaissance, on voit se dessiner, en littérature comme en musique, un mouvement de retour vers l'art « communiste ». La poésie, de littéraire et narrative qu'elle était, redevient *vivante :* le drame parlé fait à ce moment son apparition. Shakespeare le porte à un haut point de perfection : il ramasse et condense en une action dramatique serrée la longue et lente narration historique ou romanesque, et cette action il la fait représenter par une troupe d'acteurs sous les yeux du public. Son art agit de la sorte directement sur les sens. Et cet art est d'une profondeur extraordinaire, car Shakespeare a su donner mieux qu'aucun de ses devanciers ou de ses successeurs l'impression de la vie elle-même, dans sa réalité objective. « Ses drames semblent être une image si exacte de l'univers qu'il est impossible d'y reconnaître la part subjective du poète dans la reproduction artistique de l'idée, et impossible en particulier de déterminer cette part à l'aide de la critique littéraire ; c'est pourquoi aussi ses drames ont été considérés comme les produits d'un génie en quelque sorte surhumain, et étudiés presque comme des merveilles naturelles par les grands poètes de l'Allemagne qui cherchaient à expliquer la ge-

(1) *Ges. Schr. IV*, 47 s.

nèse de ces œuvres étonnantes (1). » Shakespeare occupe ainsi une place à part dans l'histoire de la poésie ; il ne peut être comparé à aucun artiste, — si ce n'est à Beethoven. « Si, embrassant d'un coup d'œil le monde des personnages créés par Shakespeare avec le relief extraordinaire qu'il a su donner à tous les caractères, nous essayons de résumer l'impression générale produite par cette œuvre sur notre sens intime, — et si nous comparons d'autre part à ce monde shakespearien celui des motifs musicaux créés par Beethoven, avec leur précision et leur invincible puissance d'émotion, nous sommes obligés de constater que ces deux mondes sont exactement superposables et que leur contenu est absolument identique, encore qu'ils semblent se mouvoir dans des sphères totalement différentes (2). »

Et pourtant le drame tel que Shakespeare l'avait conçu présentait, au point de vue de la forme, un grave défaut. L'art de la mise en scène était encore si primitif que le grand dramaturge ne sentit pas la nécessité de faire effort pour reconstituer le milieu où se déroulait l'action de ses pièces. La scène de son théâtre était limitée par des tapis. Pour suppléer au décor absent, il fit appel à l'imagination des spectateurs : un écriteau facile à changer, aussi souvent qu'on le jugeait bon, indiqua le lieu où se passait l'action. Le drame n'était pas encore pleinement *réalisé*, puisqu'il se mouvait dans un cadre purement idéal et abstrait. De plus, en raison même de cette faculté qui lui était laissée de faire varier indéfiniment le lieu de l'action, Shakespeare ne ressentit pas le besoin de simplifier l'intrigue de ses drames, de la ramener à un petit nombre de motifs essentiels. Aussi ses pièces demeurèrent-elles,

(1) *Ges. Schr. XI*, 106.
(2) *Ges. Schr. IX*, 107.

à ce point de vue, de l'histoire ou du roman en action. Étant donnée la technique théâtrale de son temps, ses drames sont des chefs-d'œuvre incomparables ; mais cette technique elle-même était défectueuse, et ne tarda pas, en effet, à accomplir de grands progrès. Ce progrès technique à son tour aurait dû être le point de départ d'un progrès correspondant dans la facture des drames eux-mêmes. Or il ne s'est pas trouvé jusqu'à présent un nouveau Shakespeare pour créer la forme dramatique appropriée à l'art moderne de la mise en scène.

En France l'art dramatique prit une direction tout opposée à celle qu'il avait suivie en Angleterre. Populaire chez nos voisins, il fut aristocratique chez nous. Or les spectateurs princiers dédaignèrent la scène rustique de Shakespeare. « On fit donc jouer les comédiens dans la luxueuse salle des fêtes, où ils durent établir leur scène sans faire de grands changements à la décoration. L'unité de lieu devint ainsi la loi primordiale du drame (1). » Et cette unité de lieu, érigée en dogme au nom des règles d'Aristote mal comprises, exerça sur les destinées de la tragédie une influence capitale. Pour ne pas faire varier la scène, le poète dramatique français se trouva réduit à reléguer l'action proprement dite dans la coulisse, à ne laisser sur la scène que les discours, et à donner de la sorte à la place du drame une série de morceaux d'éloquence oratoire. Pour la même raison, les tragiques français durent renoncer à porter sur la scène des sujets empruntés au roman ou à l'histoire, dont l'action trop complexe ne se prêtait pas à être jouée dans un décor unique ; ils se virent obligés d'emprunter au drame classique de l'antiquité non seulement sa forme, mais en-

(1) *Ges. Schr. IV*, 13.

core ses sujets, et de tenter ainsi une renaissance factice du drame antique, modernisé, bien entendu, et par cela même déformé. Tandis que le drame de Shakespeare s'est développé organiquement en partant du roman et de la chronique historique, la tragédie de Racine doit sa forme, selon Wagner, au cadre où elle a été jouée ; et cette forme à son tour a déterminé le contenu qui y fut versé. La tragédie classique, fruit d'une évolution anormale, n'est donc qu'un produit d'art factice et, partant, non viable.

Les poètes modernes de l'Allemagne, même les plus grands comme Gœthe ou Schiller, n'ont su qu'osciller entre les deux pôles opposés de l'art dramatique, entre Shakespeare et Racine. Ils se sont tous efforcés, sans succès définitif d'ailleurs, de concilier la vie intense du drame shakespearien avec la beauté de forme de la tragédie racinienne. Aucun n'est venu à bout de cette tâche impossible. Et Wagner de conclure : « Nous n'avons pas de drame et nous ne pouvons pas en avoir. Notre drame littéraire diffère autant du drame véritable qu'un piano peut différer d'une symphonie de voix humaines : dans le drame moderne on arrive, grâce à une technique littéraire perfectionnée, à produire une façon de poésie, de même qu'au piano on arrive, à l'aide d'un mécanisme compliqué, à produire une façon de musique ; seulement cette poésie n'a pas d'âme, cette musique n'a pas d'étoffe (1). »

III

Vers le milieu du XVIe siècle cependant, naît en Italie une forme d'art nouvelle, plus complexe que le drame

(1) *Ges. Schr. IV*, 29.

littéraire, l'opéra, qui, au premier abord, semble réaliser cet idéal d'art communiste rêvé par Wagner. La musique, réduite pendant tout le moyen âge aux artifices stériles du contrepoint, reprend conscience, vers ce moment, de son pouvoir expressif ; les artistes s'essayent à noter aussi fidèlement que possible les diverses émotions de l'âme humaine et s'attaquent audacieusement au problème de la correspondance entre la musique et la poésie ; ils se proposent, comme but conscient de leurs efforts, de retrouver l'art perdu des anciens tragiques grecs dont la Renaissance venait de remettre les œuvres en honneur. Le fruit de ce mouvement nouveau est le drame lyrique qui trouve dès sa naissance, dans les palais des princes, à Rome et à Florence surtout, un somptueux asile, et qui ne tarde pas à se répandre non seulement dans toute l'Italie, mais bientôt aussi à travers l'Europe entière. Wagner a étudié avec beaucoup de soin, dans la première partie d'*Opéra et Drame*, l'évolution de l'opéra depuis ses origines italiennes jusqu'à la forme complexe qu'il a prise au XIXe siècle avec Meyerbeer et ses imitateurs. L'espace nous manque pour le suivre dans son long exposé historique et pour passer en revue les arguments à l'aide desquels il cherche à démontrer qu'à aucun moment de son évolution l'opéra n'a complètement réalisé cette alliance intime de la musique et de la poésie qui est le but vers lequel doit tendre le drame contemporain. Nous nous bornerons à résumer les principales critiques qu'il fait à l'opéra moderne italien ou français. Pour bien comprendre l'esprit de la réforme de Wagner, il importe, en effet, de savoir comment il jugeait l'œuvre de ses devanciers immédiats et pour quelles raisons il estimait indispensable de rompre d'une manière absolue avec les traditions qu'ils suivaient.

Le grief fondamental de Wagner contre l'opéra mo-

derne, c'est que, loin de réaliser cette fusion de la poésie de la musique et de la danse à laquelle doit viser le drame lyrique, il n'est qu'une œuvre bâtarde et composite, une sorte de compromis entre ces trois arts qui, au lieu de se pénétrer, de se féconder l'un l'autre, se sont efforcés, tout en se réunissant, de garder chacun son existence indépendante.

Tout d'abord le compositeur et le librettiste tirent chacun de son côté. Le musicien — qui est généralement le personnage principal de l'association — oblige le poète à lui fournir un certain nombre de situations lyriques propres à être illustrées par la musique ; il lui faut des prétextes pour faire chanter ses premiers sujets, soit seuls, soit à plusieurs ensemble, des prétextes pour amener un chœur ou pour permettre à l'orchestre de déployer ses ressources ; et en conséquence le librettiste se voit obligé de sacrifier l'intérêt de son sujet en développant sa pièce, non point selon les exigences de la logique dramatique mais d'après celles du compositeur ; ici il devra écourter telle partie essentielle de l'action, parce qu'elle ne fournit pas matière à des développements musicaux ; là il lui faudra au contraire prolonger, en dépit de toute vraisemblance, d'autres situations pour laisser au musicien le loisir de s'étaler à son aise. D'autres fois au contraire, c'est le librettiste qui, malgré sa bonne volonté, embarrasse le musicien : il n'est pour ainsi dire aucun drame, aucun drame historique surtout, qui n'amène çà et là des situations se prêtant mal ou ne se prêtant pas du tout à l'expression musicale ; pour qu'une intrigue historique, si simplifiée soit-elle, reste cependant intelligible, il est à peu près impossible d'éviter des récits de faits, des exposés de circonstances fournissant à un compositeur une matière fort ingrate ; force lui est cependant d'imaginer quelque récitatif plus ou moins banal pour accompagner

les paroles du poète, comme tout à l'heure nous voyions le poète s'évertuant à chercher un texte pouvant servir de base aux développements du musicien. Quant au troisième des arts associés, la danse, il n'est d'aucun secours aux deux autres ; on lui ménage seulement, dans chaque opéra, une sorte d'espace vide à l'intérieur duquel il lui est loisible de déployer comme il l'entend les grâces qui lui sont propres ; le musicien se borne à lui marquer le rythme ; quant au poète, il le laisse libre de faire ce que bon lui semble. La danse, unie jadis à la poésie dans le drame de Sophocle, s'est émancipée dans le ballet moderne : la voilà hors de tutelle. Mais elle paie cher cette funeste indépendance, car la danseuse moderne n'est plus qu'une mécanique sans âme. Tout ce qu'elle a de vie s'est concentré chez elles dans les jambes et dans les bras qui lui servent de contrepoids. Son visage, qui savait jadis exprimer par les jeux de physionomie toute la gamme des sentiments et des passions, est figé aujourd'hui dans une expression stéréotypée de bonne grâce avenante : elle sourit, offrant son corps à toutes les convoitises, elle sourit toujours, d'un sourire béat qui dit sa complaisance infinie. — En résumé, le vice fondamental de l'opéra moderne, selon Wagner, c'est que le compositeur, le librettiste, le chanteur, le danseur sont des associés égoïstes et envieux qui, au lieu de collaborer loyalement au drame, ne visent qu'à briller chacun pour son compte et délimitent soigneusement par contrat le domaine de leur activité propre : « La musique, pour sauver sa suprématie, concède à la danse tant de quarts d'heure où les chaussons frottés de craie du corps de ballet font la loi sur la scène et battent la mesure aux musiciens ; il est convenu d'autre part qu'il sera formellement interdit au chanteur de se permettre aucun geste, le droit de se mouvoir étant réservé au danseur, tandis que le chanteur, pour

soigner l'émission de sa voix, doit réprimer toute velléité de pantomime dramatique. Avec la poésie, la musique signe un contrat qui donne à celle-ci toute satisfaction : il ne sera fait aucun usage de la poésie sur la scène ; on s'efforcera même de ne prononcer ni les vers ni les mots ; moyennant quoi elle pourra se présenter au public sous la forme d'un livret nécessairement consulté par le spectateur : du noir sur le blanc, tout à fait littérature ! Ainsi fut conclue cette sainte alliance, où chaque art put rester lui-même et où, entre le ballet dansé d'une part, le livret d'opéra de l'autre, la musique put nager en long et en large, en haut et en bas, comme bon lui semblait (1). »

L'opéra est donc une œuvre essentiellement *égoïste*. A ce titre, il est le symbole artistique du monde moderne. C'est du même mal que souffrent, selon Wagner, à l'heure présente, la société et l'art. Tous les individus qui collaborent à l'opéra, depuis le musicien et le poète, jusqu'au décorateur et au costumier, mettent leur intérêt particulier, la satisfaction de leur vanité égoïste, avant le souci de l'œuvre commune. Mais cette absence d'amour, cette *Lieblosigkeit*, n'est qu'une forme particulière de la religion de l'égoïsme qui fait le malheur de la société moderne. Quand les mœurs publiques auront changé, quand la Révolution aura brisé le régime inique qui pèse sur l'Europe, quand le règne de l'amour aura succédé à celui de la haine et de l'envie, alors aussi l'opéra fera spontanément place au véritable drame musical. De même que l'opéra vulgaire est l'image du monde actuel et tire de ce monde sa raison d'être, de même la grande œuvre de rédemption, la régénération totale de l'humanité, marchera de pair avec l'avènement de l'art communiste.

(1) *Ges. Schr. III*, 120 s.

IV

Nous arrivons ainsi à la partie positive de l'œuvre de Wagner, préparée et amenée par toute la partie négative et critique. Comment doit naître l'œuvre d'art communiste ? De quelle manière les divers arts doivent-ils s'unir pour produire le drame musical de l'avenir ?

Tout homme qui considère un événement quelconque s'accomplissant en sa présence ressent un ensemble complexe d'impressions diverses, une *intuition* plus ou moins précise, plus ou moins détaillée, suivant le degré de culture de ses sens, de sa faculté d'émotion et de sa raison. L'artiste se distingue du commun des hommes d'abord par la netteté des intuitions dont il est capable, ensuite par la faculté qu'il a de fixer ses intuitions dans ses œuvres d'art et de les communiquer ainsi à ses semblables. Il n'est pas nécessaire d'ailleurs que chaque artiste soit capable de reproduire une intuition sous tous ses aspects, dans toute sa complexité. L'un sera plus apte à ressentir et à reproduire les impressions visuelles, un autre excellera à décrire les émotions par la musique ; chez un autre encore, c'est la partie intellectuelle de l'intuition qui prendra le plus d'importance. Mais l'œuvre d'art supérieure sera nécessairement la reproduction *intégrale* d'une intuition; ce qui revient à dire que l'œuvre d'art parfaite est le drame, car le drame est la seule forme d'art qui s'adresse à l'être humain tout entier, à ses sens comme à sa raison et qui soit, par suite, capable de reproduire d'une façon adéquate une intuition. Le drame — qu'il soit d'ailleurs l'œuvre d'un seul individu exceptionnellement doué ou qu'il résulte de la collaboration de

plusieurs artistes spéciaux — n'est donc pas, dans l'idée de Wagner, une branche particulière de l'art, un genre parmi les autres genres : c'est la forme artistique supérieure, c'est la synthèse vivante des arts particuliers qui n'atteignent, chacun, leur plein épanouissement qu'en s'unissant, en combinant leurs efforts en vue d'un effet d'ensemble. Le problème que doit poursuivre l'artiste d'aujourd'hui, c'est donc la création d'une œuvre d'art qui soit pour les temps modernes ce que la tragédie grecque était pour le monde hellénique.

Comment ce drame prendra-t-il naissance ?

Pour simplifier le problème nous pouvons laisser de côté provisoirement tous les arts qui ne font que réaliser pour les sens la conception dramatique : l'art de l'acteur qui mime l'action, l'art du décorateur et du machiniste qui préparent la mise en scène, etc. Réduit à ses termes essentiels, le problème de la naissance du drame lyrique se pose de la façon suivante : Comment la poésie et la musique peuvent-elles combiner leurs efforts de manière à ne pas se contrarier l'une l'autre, à ne pas superposer simplement leurs effets, mais à atteindre par une alliance intime et féconde des résultats qu'elles ne sauraient obtenir en usant chacune séparément de ses ressources particulières.

Voyons d'abord le rôle que sait jouer la poésie dans cette association.

La tâche essentielle du poète est tout d'abord d'agencer l'action du drame. Lui seul est en état de s'acquitter de cette mission, car le musicien est incapable d'exprimer à l'aide des ressources propres de son art autre chose que des sentiments. Le poète au contraire, qui dispose du langage et s'adresse à l'intelligence et à l'imagination, peut exposer une action, en décrire le cours, en exposer les motifs avec une

entière précision. Seulement, pour atteindre le but qu'il se propose, il ne doit pas s'adresser uniquement à l'intelligence, mais, par l'intermédiaire de l'intelligence, mettre en branle la sensibilité elle-même. Lorsqu'il expose une action, il ne peut pas procéder comme le philosophe ou l'historien qui réduit tout à un enchaînement d'idées aussi clair, aussi logique que possible. Ce qu'il doit reproduire, ce n'est pas l'impression qu'un événement fait sur l'*intelligence spéculative* de l'homme, mais l'image vivante à laquelle cet événement donne naissance dans l'esprit de l'homme *instinctif*. Il ne doit pas chercher à décrire un événement tel qu'il est réellement ou, pour être plus exact, tel qu'il se révèle à la raison qui analyse et réfléchit ; il doit le peindre tel qu'il apparaît spontanément et nécessairement, en dehors de tout raisonnement abstrait, à l'homme naturel placé en face du spectacle des choses. Or l'homme primitif exprime ses idées sur l'univers sous forme de mythes ; il peuple le monde d'êtres surnaturels qu'il conçoit pareils à lui, doués de raison, de sensibilité, de volonté. L'artiste procédera de même : lui aussi créera des mythes ou se servira, dans ses compositions, des mythes éclos dans l'imagination populaire.

L'histoire en effet ne saurait être une matière favorable au dramaturge : nous voyons aisément pourquoi. L'histoire naît, tout comme la science, lorsque l'homme, au lieu de s'abandonner naïvement à ses impressions, se met à les analyser, à chercher la *vérité* par-delà les *apparences*. Elle ne nous montre pas l'homme naturel, le fond éternellement humain des événements, mais elle nous expose les aspects particuliers sous lesquels l'homme se montre au cours de son évolution à travers les siècles ; elle nous décrit les créations arbitraires et fortuites de sa raison. De là ce caractère conventionnel et contingent qui,

comme nous l'avons déjà vu (1), est commun à tous les récits historiques et les rend peu propres à être traités par le poète qui crée dans l'esprit de la musique. L'homme instinctif, en présence des actions humaines, crée des mythes et des légendes, mais ne fait pas d'histoire. Pour traiter en drame un sujet historique, le poète devrait donc faire subir à l'histoire une déformation analogue à celle que subissent les faits réels lorsqu'ils se réfléchissent dans l'âme instinctive du peuple. Or cette transformation, qui a pour effet de dépouiller l'histoire de son caractère contingent, est, dans presque tous les cas, absolument impossible (2). Les récits mythiques ou légendaires, au contraire, sont une matière infiniment plus favorable pour le dramaturge. Dans ces récits, en effet, le travail d'adaptation que doit subir un fait réel pour devenir matière poétique est en grande partie déjà fait sans que le poète ait eu à intervenir. Les mythes ne portent pas la marque d'une époque historique rigoureusement déterminée ; les faits qu'ils racontent ont lieu « il y a longtemps », bien loin dans le passé mort ; les héros qu'ils célèbrent sont très simples, faciles à mettre en scène, ils vivent déjà dans l'imagination du peuple qui les a créés, et quelques traits précis suffisent pour les évoquer ; leurs sentiments sont ces émotions spontanées et élémentaires qui de toute éternité ont agité le cœur humain ; ce sont des âmes toutes neuves, des primitifs qui portent en eux-mêmes leur principe d'activité, qui n'ont pas de passé derrière eux, qui n'ont ni préjugés héréditaires, ni opinions conven-

(1) Voir p. 52 s. et 94 ss.

(2) Nous verrons dans notre étude sur l'*Anneau du Nibelung* que Wagner a effectivement tenté de transformer dans cet esprit l'histoire de Frédéric Barberousse, mais qu'il a dû finalement renoncer à cette entreprise et mettre en drame la légende de Siegfried en qui il avait reconnu l'équivalent mythique de son héros historique.

tionnelles. Voilà bien les héros, voilà les récits qui conviennent au dramaturge.

L'action dramatique, quelle que soit d'ailleurs son origine, doit dans tous les cas satisfaire à deux conditions : d'une part, elle doit être suffisamment importante et, à cet effet, peindre la vie humaine dans un de ses moments caractéristiques; d'autre part, elle doit être d'une très grande simplicité, car une action trop complexe ne peut faire impression sur la sensibilité. Le poète devra donc s'imposer un double travail. Il considérera d'abord l'action qu'il veut traiter dans ses rapports avec l'ensemble des événements humains et déterminera les relations complexes qu'elle peut avoir avec d'autres phénomènes. Une action, à moins d'être dénuée de toute importance et par suite impropre au drame, n'est jamais isolée : elle fait partie d'un vaste enchaînement de causes et d'effets ; or cet enchaînement, le poète doit s'efforcer de se le représenter clairement dans toute sa complexité, dans toute son étendue. Ce travail d'analyse achevé, il lui restera à accomplir un travail inverse de synthèse. Après qu'il aura pris conscience, par sa raison, du contenu de son action dramatique et qu'il se sera fait ainsi une image intellectuelle de son sujet, il s'agira pour lui de transformer cette image intellectuelle en image sensible, d'exposer son sujet sous une forme qui puisse faire impression sur la sensibilité du spectateur. Pour cela il faut qu'il le condense, qu'il le réduise à ses données essentielles, sans toutefois en diminuer l'importance et l'intérêt. Il faut (pour nous servir de l'expression de Wagner) qu'il transforme l'action extraordinaire qui charme l'intelligence par le spectacle grandiose d'un ensemble de phénomènes présentés dans une belle ordonnance, en un « miracle naturel » (*Wunder*) qui produise sur l'homme instinctif un effet correspondant à

celui que produit cette action sur l'homme intellectuel.

Nous voyons par là que, lorsque Wagner recommande au poète les sujets mythiques, il n'entend pas le moins du monde lui conseiller de *rétrograder* vers le passé, de se faire artificiellement une âme de primitif. Ce serait bien mal comprendre sa pensée que de l'interpréter ainsi. Wagner ne conteste pas du tout les progrès immenses accomplis par l'intelligence humaine ; il n'est nullement un ennemi de la science et de l'histoire, et il ne voit pas du tout son idéal dans la brute primitive et inculte chez qui la raison ne s'est pas encore dégagée de l'instinct, dans le « bon sauvage » cher à Rousseau. Seulement il veut que toutes les acquisitions nouvelles de l'intelligence soient mises à la portée de la sensibilité. Nous avons vu précédemment comment Wagner se présente l'évolution universelle : l'homme commence par être créature d'instinct ; puis il devient un être raisonnable, essaye de se diriger par l'intelligence et la science; mais la science arrivée à son suprême développement aboutit de nouveau à la justification de l'instinct par qui se révèle la loi de l'universelle nécessité. Le poète doit être en quelque sorte le trait d'union entre l'instinct et la raison : il doit s'assimiler les résultats derniers de la science et de la sagesse humaine et transfigurer ces résultats de manière à les rendre accessibles à l'instinct ; c'est ce que Wagner exprime en disant que le but de toute poésie, c'est « l'incarnation complète de l'*intention* dans l'*œuvre d'art*, la transposition de l'*idée* en *émotion*, *die Gefühlswerdung des Verstandes* » (1). Il voit ainsi dans le drame le langage par lequel l'âge mûr peut le mieux se faire comprendre de la jeunesse et lui communiquer les résultats de son expérience. Le jeune homme, à

(1) *Ges. Schr. IV*, 78.

son entrée dans la vie, est dirigé inconsciemment par la loi naturelle de ses instincts, et dans l'ivresse de l'action il n'est pas toujours en état d'apprécier avec justice ses actes et surtout ceux des autres. L'homme fait, qui a su écouter les leçons de la vie, a pris conscience de cette nécessité universelle qui agit dans la créature d'instinct et se manifeste dans les actes de la jeunesse ; l'âge, en lui révélant la loi d'amour et en lui apprenant à se déprendre de lui-même, lui a donné le calme nécessaire pour juger avec une clairvoyante équité tous les phénomènes de la vie. Il sera donc à même de présenter à la jeunesse une image exacte de son activité inconsciente. Et la jeunesse, qui reste sourde aux enseignements qui ne s'adressent qu'à son intelligence, se laissera convaincre par l'émotion vivante qui se dégage du tableau tracé par le poète dramatique : elle apprendra ainsi à se mieux connaître, et, en même temps, à pénétrer, par sympathie, dans la pensée des autres.

Ainsi le poète qui transforme la nature en mythe, et qui, en créant l'action dramatique, met à la portée de l'instinct les vérités reconnues par l'intelligence, accomplit une œuvre aussi glorieuse et plus utile peut-être que le savant. De même qu'il est le médiateur entre la jeunesse et l'âge mûr, de même aussi il crée un lien de sympathie entre la nature et l'homme : « Il *parle* à la nature, dit Wagner, et celle-ci lui *répond*. Dans cet entretien, ne comprend-il pas mieux la nature que celui qui la regarde à travers le microscope ? Ce dernier, en effet, ne comprend de la nature que ce qui lui est inutile de savoir. L'autre, au contraire, apprend d'elle ce qui, dans l'état de suprême exaltation de tout son être, lui est nécessaire ; et par là il acquiert une connaissance infiniment étendue et profonde de la nature, une connaissance vivante à laquelle

ne peut atteindre l'intelligence la plus vaste. L'homme à ce moment *aime* la nature, il l'anoblit, la prend pour confidente, la fait participer aux plus hautes émotions de l'âme humaine, lui dont l'existence physique a ses racines dans l'inconsciente évolution de la nature elle-même (1). »

L'action dramatique une fois choisie et ramenée à ses motifs essentiels, il reste à trouver l'expression nécessaire pour la traduire d'une manière fidèle et vivante. De même que le contenu de l'action doit être non seulement intelligible pour la raison, mais avant tout accessible à l'homme instinctif lui-même, de même aussi la forme sous laquelle cette action est présentée doit revêtir une beauté en quelque sorte concrète qui s'impose non pas seulement à la réflexion ou à l'imagination, mais aussi aux sens. Or le poète ne peut, s'il est réduit aux seules ressources de son art, trouver pour son drame cette expression vivante. La matière dont il dispose, le langage, est devenue, surtout dans les temps modernes, beaucoup trop abstraite. A l'époque primitive où la raison et l'instinct étaient confondus, le langage et le chant s'unissaient dans ce que Wagner appelle la mélodie primordiale (*Urmelodie*). Au moyen de cette mélodie qui se précisait par le geste et par l'expression du visage, l'homme naturel traduisait à la fois ses sentiments et ses idées, et cette manifestation instinctive et spontanée de sa pensée avait tout à la fois une signification accessible à l'intelligence et une beauté musicale qui s'imposait aux sens. Mais, de même qu'au cours de l'évolution universelle l'intelligence s'est progressivement différenciée de l'instinct, de même aussi le langage s'est différencié de la mélodie. A la place de la

(1) *Ges. Schr.* *IV*, 87 s.

« mélodie primordiale », nous avons aujourd'hui, d'une part un système de mots qui n'ont plus par eux-mêmes aucune beauté sensible et ne sont que des signes abstraits correspondant artificiellement à certaines notions de notre intelligence, et d'autre part une suite de sons qui mettent en branle la sensibilité sans éveiller, d'ailleurs, aucune idée précise dans notre esprit. Entre le « langage absolu des mots » et le « langage absolu des sons » il n'existe aucun lien nécessaire. Ils sont indépendants l'un de l'autre et ne peuvent même superposer leurs effets : il est parfaitement vain soit de chercher à mettre en musique un texte donné, soit de composer des paroles sur une musique donnée. La parole est la traduction d'une idée, la musique est la traduction d'un sentiment; mais une idée ne se traduit pas par des sons, ni un sentiment par des mots. Si bien qu'il est illusoire, somme toute, d'imaginer qu'il y ait un lien naturel entre la parole et la musique (1).

Il est non moins certain, d'autre part, que le langage tend vers la musique comme la musique vers le langage. Nous avons vu plus haut comment Beethoven s'est efforcé toute sa vie de donner à ses compositions musicales un sens précis et intelligible. Nous avons constaté d'autre part que le musicien ne peut, s'il est livré à lui-même, créer la mélodie. Le domaine propre de la musique est l'harmonie : en s'alliant à la danse la musique arrive au rythme. Le musicien peut donc imaginer des rythmes variés; il peut développer ou varier à l'infini une mé-

(1) « *Durch die Erfahrung dasz eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andererseits nun das Verhältnisz der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches : denn es bestätigt sich, dasz wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikulirt vernimmt, sonder höchsten Das von ihm aufgefaszt wird, was er im Musik er als Musik und zu Musik anregte.* » (*Ges. Schr. IX*, 103.)

lodie *donnée*. Mais il est incapable de créer à lui seul une mélodie à l'aide des ressources propres de son art, de déterminer sans secours étranger une succession rythmée de sons constituant une « phrase » musicale. Le poète d'ailleurs n'arrive pas mieux que le musicien à réaliser ses intentions d'une manière satisfaisante. Ses vers présentent, il est vrai, un sens qui satisfait la raison, mais ils sont dénués de toute beauté expressive. Ils n'exercent aucune action directe sur la sensibilité. L'intention poétique se trouve indiquée, esquissée, mais non pas *réalisée*. La poésie stimule et excite l'esprit sans jamais pouvoir le satisfaire pleinement. Consciente de ce qui lui manquait, elle a cherché à s'approprier certains éléments musicaux. Par les artifices de la métrique et de la rime, le poète a essayé de donner à sa pensée un semblant de rythme et un semblant d'harmonie. Mais ces procédés conventionnels et arbitraires sont radicalement impuissants à donner au langage parlé une véritable valeur musicale. De telle sorte que, finalement, le poète se montre tout aussi incapable que le musicien de construire la phrase mélodique.

Seul le poète-musicien réussira là où échouent nécessairement le poète et le musicien.

Si nous observons les créations instinctives de l'art populaire, nous remarquons que la danse primitive n'est autre chose qu'une action mimée; elle figure d'ordinaire le manège tendre ou passionné d'un couple amoureux; cette action, traduite par les gestes du danseur, est commentée par l'air de la danse et par le *lied* chanté sur cet air. Or ces mêmes éléments se retrouvent dans le drame musical (1). Le pourchas amoureux mimé par le danseur

(1) Dans la *Lettre à Villot*, Wagner, après avoir montré que la sym-

est devenu l'action dramatique avec ses complications psychologiques et sentimentales; et cette action est mimée et en quelque sorte « dansée » par les acteurs sur la scène. La symphonie dramatique est la traduction musicale de cette action, le poème dramatique en est la traduction poétique, tout comme le *Volkslied* et sa mélodie sont l'expression musicale et poétique de la danse populaire. Ainsi la mélodie dramatique n'est pas la transposition musicale du *poème* dramatique comme l'admettaient Gluck et son école ; mais elle commente l'*action scénique*, tout comme le poème dramatique lui-même. Entre la poésie et la musique, il n'y a donc pas de correspondance directe, mais l'une et l'autre sont des traductions originales d'un même fait : l'action dramatique mimée sur la scène (1).

phonie moderne a pour origine l'air de danse, mais que cet air de danse est devenu si compliqué qu'il n'est plus possible de le *danser* réellement conclut : « *Der zu seiner* [*des Komponisten*] *Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares : diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwickelung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts Anderes als die dramatische Aktion.* » (*Ges. Schr. VII*, 128.)

(1) « *Wir wissen, dasz nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Gœthes und Schillers, die Musik bestimmen können : diesz vermag allein das* Drama, *und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.* » (*Ges. Schr. IX*, 111 s.) On voit que Wagner s'écarte radicalement, sur ce point, de Gluck qu'on a si souvent présenté comme son prédécesseur immédiat et son modèle. Gluck écrit en effet dans la préface d'*Alceste* : « Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours » Wagner dit au contraire sans hésiter : « *Eine Veireinigung der Musik und der Dichtkunst musz... stets zu einer... Geringstellung der letzteren ausschlagen* » (*Ges Schr. IX*, 103.) Il condamne donc expressément la tentative de Gluck de créer une « musique dramatique ». Pour lui, le mérite de

Et ces deux traductions se complètent merveilleusement l'une par l'autre, puisque chacune dit précisément ce que l'autre ne peut exprimer. Tandis que le poète solitaire reste forcément abstrait et s'épuise en efforts stériles pour exprimer adéquatement les émotions de ses personnages, le poète qui compose dans l'esprit de la musique saura qu'il a, pour exprimer l'inexprimable, les ressources infinies de la musique, et il lui sera permis dans ce cas de *se taire :* car les sentiments que ses vers seraient impuissants à dire s'épanouiront spontanément en flots de mélodie ou d'harmonie (1). De même le symphoniste qui s'associe au dramaturge pourra, sans crainte de devenir incompréhensible, s'écarter des formes simples de la mu-

Gluck est surtout d'avoir soustrait le compositeur à la tyrannie de virtuose. Son tort, par contre, c'est d'avoir asservi le poète au compositeur en le condamnant à se conformer strictement aux formes traditionnelles de l'opéra et à se contenter du rôle subalterne de « préparateur d'expériences musicales. » (« *Der Bereiter von Unterlagen für die ganz selbständigen Experimente des Komponisten.* » *Ges. Schr. III*, 241.) En contraignant le poète à lui fournir des textes appropriés à la « musique dramatique » qu'il concevait, Gluck a donc, en réalité, subordonné le drame à la musique et rendu impossible la naissance de véritables drames musicaux. (*Ges. Schr. III*, 237 ss. et 241 ss.). — Il a, d'autre part, cherché à faire coïncider l'accent mélodique avec l'accent métrique, ou, en d'autres termes, à laisser le vers déterminer le rythme de la mélodie. Or le vers *littéraire* est incapable d'engendrer la mélodie *musicale*, la mélodie qui a pour type l'air de danse et qui seule est perçue comme une véritable mélodie par l'oreille moderne. En modelant sa mélodie sur le rythme du vers, le compositeur se condamne à créer de la « prose musicale » : « *Nicht Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte.* » (*Ges. Schr. IV*, 114.) Ainsi la réforme de Gluck aboutit, selon Wagner, d'une part à entraver le libre essor du dramaturge, d'autre part à engager le musicien dans une mauvaise voie. — Aussi Wagner se réclame-t-il non pas de Gluck, mais de Beethoven dont la symphonie dramatique a rendu possible et préparé l'avènement du drame musical. Voir Chamberlain, *R. Wagner*, p. 191 s ; cf. *Bayreuther Blätter* 1887, p. 341.

(1) De là cette formule d'apparence paradoxale et souvent mal comprise que Wagner énonce dans la *Lettre à Villot* : « *In Wahrheit ist die Grösze des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen ; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.* » (*Ges. Schr. VII*, 130.)

sique de danse, pour s'abandonner librement à son inspiration et peindre les états d'âme les plus complexes, les nuances de sentiment les plus variées ; car il sera toujours soutenu dans son entreprise par le poète : « Jette-toi sans crainte au milieu des vagues de l'Océan de la musique, lui dit son compagnon. Tant que nous irons la main dans la main, tu ne quitteras jamais la sphère de ce qui est le plus accessible à l'homme. Grâce à moi, en effet, tu resteras toujours sur le terrain solide de l'action dramatique ; et cette action, dans l'instant où elle est représentée sur scène, est le poème le plus immédiatement intelligible qui soit au monde. Laisse se dérouler hardiment les flots de ton ample mélodie, afin que, comme un torrent continu, elle se répande à travers tout l'ouvrage : par elle, tu diras ce que je tais parce que toi seul tu peux le dire, et, tout en me taisant, je dirai tout, car je te conduis par la main (1). »

Ainsi naîtra la mélodie, œuvre commune du poète et du musicien. Le poète, dédaignant les artifices de la métrique et de la rime, se préoccupera uniquement de donner à sa pensée une forme aussi vivante, aussi concrète que possible. De même que le dramaturge réduit l'action à ses éléments essentiels en éliminant tout ce qui est insignifiant ou superflu, conventionnel ou contingent, de même aussi le poète devra condenser le plus possible la traduction verbale de sa pensée. Il supprimera tous les mots parasites, vides de contenu émotionnel, tous les signes abstraits qui constituent le mécanisme du langage. Au point de vue de l'expression comme au point de vue de l'action, il ne doit plus subsister dans le drame musical que ce qui est *éternellement humain,* également accessible à la raison et au cœur. Cette poésie où l'idée est ramassée en quelques

(1) *Ges. Schr. VII*, 129.

termes, tous nécessaires, tous expressifs appelle alors nécessairement l'expression musicale. Le musicien reprend l'œuvre au point précis où le musicien l'avait laissée et la mène à bonne fin. Le poète avait *condensé* et *simplifié :* il avait ramené une multitude immense d'éléments épars, de faits contingents et n'intéressant que l'intelligence à une action dramatique capable de faire impression sur l'homme instinctif lui-même ; cette action, il l'avait traduite en une langue aussi largement humaine, aussi simple, aussi expressive que possible. Mais là s'arrête son pouvoir : il ne peut s'adresser directement qu'à la raison, il n'a pas de prise sur la sensibilité. Il ne peut donc exprimer que très imparfaitement le contenu émotionnel de son drame ; il explique bien à l'intelligence comment et pourquoi tel ou tel sentiment naît et évolue ; il est incapable de dire ce qu'est ce sentiment. C'est alors qu'intervient le musicien : il *développe* dans toute son ampleur le contenu émotionnel de l'action simplifiée, du poème condensé créé par le poète ; il décrit magnifiquement tout ce que celui-ci avait dû taire. La ligne de démarcation entre son domaine et celui du poète est la mélodie. Elle est déterminée par le vers ; car elle donne leur pleine valeur musicale et expressive aux voyelles de la phrase poétique ; et à ce titre elle est poésie. Mais en même temps la mélodie est, comme nous l'avons vu, la surface mouvante de l'Océan de l'harmonie ; et à ce titre elle est musique. Pour nous servir d'une comparaison employée par Wagner dans *Opéra et Drame*, le poète déroule en quelque sorte son tableau dramatique au-dessus des flots de la musique ; l'image poétique vient se mirer à la surface des eaux : ce reflet mouvant et coloré est la mélodie. « Par elle, dit Wagner, la pensée poétique se fait émotion vivante et spontanée ; par elle aussi le désir infini qu'exprime la musique ac-

quiert la faculté de se manifester avec précision et vérité, comme phénomène humain nettement délimité, revêtu d'une forme plastique et individuelle. La mélodie est la rédemption (*Erlösung*) de la pensée poétique éternellement contingente et dépendante, qui, par elle, s'élève jusqu'à la joyeuse conscience de la suprême liberté du sentiment : elle est la Nécessité voulue et proclamée ; elle est l'Inconscient devenu conscient et distinctement représenté (1). »

Rien ne serait plus contraire, d'ailleurs, à la pensée de Wagner que d'assimiler la mélodie de l'œuvre d'art future à cette « mélodie primitive », source originelle du langage et de la musique. De même que les mythes du drame musical moderne l'emportent infiniment sur les mythes des peuples anciens, de même la mélodie du drame musical est bien supérieure à la mélodie primordiale. Dans l'un des cas il y a *confusion*, dans l'autre il y a *synthèse*. L'esprit humain va, dans toutes ses manifestations, de l'intuition à la science pour revenir enfin à l'intuition consciente. L'expression de la pensée humaine accomplit elle aussi cette évolution. Instinctive et confuse à l'origine, elle devient de plus en plus réfléchie et précise ; le langage, organe de l'intelligence, se différencie de la musique, organe du sentiment. Mais de même que la science, à son apogée, aboutit à la justification de l'instinct, de même le langage tend à redevenir musique. La mélodie parfaite, toutefois, a sur la mélodie primordiale la même supériorité que l'intuition consciente du « voyant » de l'humanité future a sur l'intuition confuse du primitif qui ne s'est pas encore élevé à la conscience de lui-même et de l'univers (2).

Il nous reste maintenant, après avoir examiné quelle

(1) *Ges. Schr. IV*, 142.
(2) *Ges. Schr. IV*, 142 ss.

est, dans le drame de l'avenir, l'œuvre particulière du poète — l'action et le poème — et l'œuvre commune du poète et du musicien, — la mélodie chantée, — à voir quelle est l'œuvre spéciale du musicien et dans quel esprit il doit s'en acquitter.

Le poète, avons-nous vu, *réalise* son intention tout d'abord par la mélodie chantée issue spontanément du vers déclamé. Mais cette mélodie, si nous la considérons sous son aspect musical, peut être comparée à une ligne horizontale tracée à la surface des flots de l'harmonie ; chaque point de cette ligne est le sommet d'une colonne sonore verticale, d'un accord harmonique s'élevant de la note fondamentale vers la surface. La mélodie chantée — et par suite aussi l'expression sensible de la pensée poétique — demeure imparfaite tant qu'elle retentit seule, privée de ses bases harmoniques. En composant ses vers, le poète entend inconsciemment résonner à ses oreilles non pas seulement le chant, mais aussi l'harmonie qui est une partie intégrante de ce chant. Seule la *mélodie harmonisée* issue de l'air de danse, la mélodie telle qu'elle est devenue possible par suite du prodigieux développement pris, dans les temps modernes, par la musique symphonique, est en mesure de traduire d'une manière adéquate, pour les sens, la conception du poète. Or, ces bases harmoniques de la mélodie chantée, le poète ne peut les construire à l'aide des ressources de son art propre. Il *n'invente* donc pas en réalité la mélodie, il la *découvre*, telle qu'elle se dessine dans l'âme de son collaborateur le musicien (1).

(1) « *Wenn somit bisher der Musiker seine Musik, so zu sagen aus der Harmonie heraus konstruirte, so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachvers bedingten Melodie die andere nothwendige, in ihr aber bereits enthaltene, rein musikalische Bedingung, als miterklingende Har-*

Pour créer sa symphonie dramatique, le musicien ne peut se contenter d'employer uniquement la voix humaine, de confier par exemple à des personnages secondaires ou à un chœur le soin de donner à la mélodie chantée ses bases harmoniques. Dans le drame musical, en effet, aucun personnage ne doit avoir un rôle tellement insignifiant que son chant puisse servir de simple accompagnement à la mélodie chantée par le personnage principal (1). En revanche, le compositeur moderne dispose, pour s'acquitter de la tâche qui lui incombe, d'un instrument merveilleusement expressif, porté à un rare point de perfection par les progrès immenses accomplis dans les temps modernes pour la musique instrumentale : l'orchestre. Dans quel esprit va-t-il s'en servir ?

Le compositeur d'opéras ordinaires use en général de l'orchestre comme d'une gigantesque guitare chargée simplement d'accompagner la mélodie du chanteur ; ou sinon, il lui fait exécuter des morceaux de « musique absolue » destinés à plaire par eux-mêmes, et sans rapport avec l'action dramatique. Tout autre est le rôle de l'orchestre dans le drame musical. De même que le poète, soit qu'il construise l'action, soit qu'il écrive le libretto, doit toujours composer dans l'esprit de la musique, de même aussi le

monie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen. In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, schon mitenthalten : sie bedang ganz unbeachtet die ausdrucksvolle Bedeutung der Töne, die der Dichter für die Melodie bestimmte... Die Harmonie *konnte aber nur der* Musiker, *nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war, als eine harmonisch bedingte, daher eine von ihm mehr* gefundene *als* erfundene... *Diese Melodie bedang, ehe sie der Dichter zu seiner Erlösung finden konnte, bereits der Musiker aus seinem eigensten Vermögen : er führt sie dem Dichter als eine harmonisch gerechtfertigte zu*, und nur die Melodie, wie sie aus dem Wesen der modernen Musik ermöglicht wird, ist die den Dichter erlösende, seinen Drang erregende wie befriedigende Melodie. » (*Ges. Schr. IV*, 158 s.)

(1) *Ges. Schr. IV*, 162 ss.

musicien ne doit pas écrire une mesure qui ne soit conçue dans l'esprit du drame. Il n'y a de place, dans le drame musical, ni pour la poésie absolue, ni pour la musique absolue. Le rôle de l'orchestre sera de dire ce que la parole est impuissante à exprimer.

L'orchestre traduira d'abord pour l'oreille ce que la pantomime des divers personnages du drame signifie pour les yeux. Le geste, en effet, exprime quelque chose que les mots ne sauraient rendre. Un homme ne gesticule pas tant qu'il s'adresse seulement à l'intelligence de son interlocuteur : il se contente de parler; veut-il, au contraire, faire impression sur sa sensibilité, il joint aussitôt le geste à la parole et fait dire à son geste précisément un surplus d'émotion que le langage ne dit pas. Mais ce surplus d'émotion veut aussi être traduit par la musique. Or, la mélodie chantée s'adresse, il est vrai, à la sensibilité, mais, comme elle est issue du vers, elle ne peut aussi traduire que la portion de sentiment qui s'exprime par le langage. Ce que l'homme dit par ses gestes ne serait donc communiqué qu'aux yeux si l'orchestre n'intervenait pour commenter la pantomime de l'acteur, tout comme la mélodie traduit pour les sens le vers du poète.

Mais ce n'est pas tout. L'orchestre — et c'est là sa fonction peut-être la plus importante — pourra peindre l'état d'âme des personnages du drame dans toute sa complexité, il pourra dire la vie inconsciente ou à demi consciente de leur esprit. L'homme exprime par la parole une sensation dominante, une émotion qui le remplit tout entier. Mais presque toujours une grande émotion est préparée plus ou moins longtemps à l'avance par des pressentiments tantôt distincts, tantôt confus ; et, de même, elle laisse dans l'âme humaine un souvenir qui, sous la pression des circonstances, peut se réveiller, peut apparaître, sur le seuil

de la conscience, tantôt net et vigoureux, tantôt imprécis et flottant comme une vague réminiscence. L'orchestre prête une voix à ces pressentiments et à ces souvenirs. Les principaux moments du drame sont, à cet effet, caractérisés par des motifs mélodiques exposés, en général, au cours de la pièce, par la parole chantée, ou soulignés et interprétés par l'action scénique. Ces motifs, repris et développés par les instruments au fur et à mesure que l'impression correspondante prend naissance ou se réveille dans l'âme des acteurs du drame, initient de la manière la plus directe l'auditeur aux pressentiments, aux souvenirs, aux réminiscences, bref à toute la vie intérieure des personnages qu'il voit agir sur la scène (1). En rappelant ces divers thèmes mélodiques, en les entre-croisant, en les combinant diversement les uns avec les autres, le musicien

(1) Ce n'est pas par des considérations théoriques, comme on l'a si souvent dit, mais par ses expériences de compositeur que Wagner est arrivé à concevoir sa théorie du *Leitmotiv*. Il explique lui-même dans sa *Communication à mes amis* comment l'idée de se servir de motifs thématiques naquit en lui, au moment de la composition du *Vaisseau fantôme*. Le hasard voulut qu'il commençât son travail en esquissant la fameuse ballade où Senta raconte à ses compagnes la légende du Hollandais volant. Cette ballade est, au point de vue dramatique, le résumé de la pièce entière, à tel point que Wagner fut même tenté d'abord de dénommer sa pièce une « ballade dramatique ». En mettant cette ballade en musique, il avait donc, du même coup, créé une sorte de résumé musical de sa pièce entière. Au moment de la composition de son œuvre, il trouva dans sa ballade tous les thèmes qui lui étaient nécessaires pour exprimer les diverses situations du drame et les émotions qu'elles engendraient. Il aurait dû faire violence à son instinct d'artiste s'il avait voulu s'ingénier à rendre par des mélodies différentes une même émotion chaque fois qu'elle se représentait au courant de la pièce. Il obéit donc à son génie créateur et non à une théorie préconçue en inaugurant dans le *Vaisseau-fantôme* l'emploi des développements thématiques (*Ges. Schr. IV*, 322 s.). Ce ne fut pas du premier coup, d'ailleurs, qu'il l'appliqua d'une façon constante. Dans le *Vaisseau-fantôme* la symphonie musicale est encore à tout instant interrompue par des hors-d'œuvre qui sentent le compositeur d'opéra. Wagner écrivait le 25 mars 1857, à Uhlig, à propos de cet opéra : « *Auffallend ist, wie befangen ich noch damals in der musikalischen Deklamation war und die Operngesangsmanier mir noch drückend auf die Phantasie lag* » (178). Ce n'est que dans *Lohengrin* que Wagner s'affranchit définitivement de la forme traditionnelle de l'opéra et applique d'une manière absolument conséquente son système de développements thématiques.

arrive à reproduire dans toute leur complexité les mouvements de flux et de reflux, les ondulations, les courants superficiels ou profonds de ce flot toujours mouvant de sentiments qui constitue l'action intérieure du drame musical.

C'est cette symphonie orchestrale qui fournit à l'oreille l'équivalent musical de l'action représentée sur la scène par les acteurs, que Wagner a désignée dans sa *Lettre à Villot* par le terme souvent cité et rarement compris de « mélodie infinie » (*unendliche Melodie*). L'orchestre, dit-il en substance, joue dans le drame musical un rôle comparable à celui du chœur dans la tragédie grecque. Le chœur antique était toujours présent sur la scène ; tandis que l'action se déroulait sous ses yeux, il cherchait à démêler les mobiles qui faisaient agir les acteurs du drame, et à formuler, d'après ces mobiles, un jugement sur l'action elle-même. L'orchestre du drame wagnérien remplit une fonction analogue. Lui aussi est le témoin sans cesse présent de toute l'action dramatique : il précise les paroles de tous les personnages en donnant à chaque mélodie chantée par eux ses bases harmoniques ; il commente leurs gestes, leurs attitudes, leurs silences mêmes : il sait ce qui se passe au fond de leur cœur, il pénètre les motifs les plus secrets de leurs actes, il devine les pressentiments et les souvenirs qui hantent leurs âmes. Mais tandis que le chœur antique formulait ses jugements sous forme de réflexions abstraites et sans prendre part lui-même à l'action, l'orchestre moderne explique tout ce qu'il sait sous une forme qui fait directement impression sur les sens, et cela au fur et à mesure que se déroulent les péripéties du drame. Par sa présence ininterrompue il crée ainsi la parfaite continuité de la symphonie musicale, fragmentée jadis dans l'opéra traditionnel en une série de

morceaux indépendants. On ne trouve pas dans le drame wagnérien ce contraste, si choquant dans l'opéra, entre le grand air tout imprégné d'émotion lyrique et le sec récitatif si souvent vide de tout contenu émotionnel et dénué de toute beauté musicale. Soit que les acteurs du drame expriment par la mélodie chantée leurs émotions les plus profondes, soit qu'au contraire ils exposent en une mélopée voisine du langage parlé des données qui intéressent surtout l'intelligence, soit enfin qu'ils se taisent, l'orchestre est toujours là pour rétablir à tout instant l'équilibre entre les diverses parties du drame : tantôt il se borne à accompagner ou à renforcer la mélodie du chanteur ; tantôt, enflant la voix, il attire à lui la mélodie et se charge de traduire, pour l'oreille, l'émotion qui se dégage du drame. D'un bout à l'autre de l'action il assure, par son intervention, la continuité du flot mélodieux et l'harmonieuse unité de l'impression totale (1).

Dans son ensemble le drame wagnérien résulte donc, en définitive, d'une fusion intime, d'une pénétration réciproque de la poésie et de la musique. Le poète construit l'action ; il détermine chaque mot, chaque geste de ses personnages : cela fait, le drame est réalisé pour l'intelligence et pour le sens de la vue ; il ne l'est pas encore pour le sens de l'ouïe, pour le sentiment. Le poète se verra donc contraint de renforcer l'expression de son vers en créant la mélodie. Mais cela est encore insuffisant ; il lui faut donner à cette mélodie ses bases harmoniques, il lui faut traduire pour le sens de l'ouïe ce qu'exprime le geste,

(1) « *An dem Gesammtausdrucke aller Mittheilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Antheil : es ist der bewegungsvolle Mutterschoosz der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst.* » (*Ges. Schr. IV*, 190.)

dire par la voix de l'orchestre toute la somme d'émotions que renferme le drame et que la parole humaine est impuissante à rendre. Si l'on se place à ce point de vue, il peut sembler, au premier instant, que Wagner ait accordé à la poésie, dans la formation du drame musical, une part prépondérante. Il est certain, dans tous les cas, que, dans l'union des deux arts, la poésie représente, selon lui, l'*élément mâle*, la semence fécondante qui contient en germe le drame entier. Mais ce serait une erreur de croire qu'il subordonne le moins du monde la musique à la poésie. Si nous nous plaçons à un autre point de vue, nous voyons, en effet, que la musique détermine le drame tout aussi bien que la poésie. Le musicien, auteur incontesté de la symphonie orchestrale qui accompagne le drame, est en outre, dans une certaine mesure, l'auteur de la mélodie chantée, puisque celle-ci est déterminée d'une part, il est vrai, par l'accent du vers, mais d'autre part aussi par un élément spécifiquement musical, par les bases harmoniques indispensables à celle-ci pour être vraiment mélodie. Puis le musicien exerce également une influence décisive sur l'activité même du poète. Celui-ci doit en effet composer ses vers et combiner son action dans l'esprit de la musique s'il veut que son union avec le musicien puisse devenir féconde. S'il est donc vrai que le drame détermine la symphonie orchestrale jusque dans ses moindres détails, il est non moins certain que le poète ne peut ni agencer sa pièce, ni composer une scène, ni écrire un mot sans se préoccuper de l'expression musicale que devra revêtir sa pensée. La musique, pour nous servir d'une comparaison qui revient sans cesse sous la plume de Wagner, est la femme aimante qui s'unit à son divin époux, le Verbe, pour enfanter l'œuvre d'art parfaite ; elle est le sein fécond où germe et se développe la semence

émanée du Verbe (1). « On se représente très mal, dit Wagner, les rapports de la musique avec la « pièce de théâtre » (*Schauspiel*) si l'on se figure, comme on le fait à présent, qu'elle n'est qu'une partie dans le tout. Elle ne serait dans ce cas qu'un hors-d'œuvre superflu ou même gênant, et c'est pourquoi aussi elle a finalement été éliminée des pièces de théâtre proprement dites. Mais elle est, en réalité, « la partie qui à l'origine était le tout », et à l'heure présente elle se sent appelée à reprendre possession de son antique dignité de mère du drame. En cette qualité elle ne doit prendre rang, ni avant, ni après le drame : elle n'est pas sa rivale, mais bien sa mère. Elle parle, et ce qu'elle dit, vous pouvez le voir figuré là-bas sur la scène ; c'est dans ce but qu'elle vous a rassemblés. Ce qu'elle *est*, vous ne pourrez jamais que le pressentir ; c'est pourquoi aussi elle se révèle à vos yeux sous forme de symbole, par l'image scénique tout comme la mère initie ses enfants aux mystères de la religion à l'aide des fictions du récit légendaire (2). » Ainsi l'on peut accéder au drame musical par deux voies différentes, par le côté « poésie » ou par le côté « musique » en partant de Shakespeare ou en partant de Beethoven. On le définira : « un drame qui s'est *intériorisé* et qui est devenu sensible au cœur par l'expression musicale »; ou bien inversement : « une symphonie qui s'est *extériorisée*, qui s'est précisée en une action visible et intelligible ». Peut-être cette dernière formule conviendrait-elle plus particulièrement pour caractériser le drame wagné-

(1) « *Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe : aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnisz rückhaltslos sich hingebende.*»—« *Der Organismus der Musik* [*vermag*] *die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger.*» Cette comparaison de la musique avec la femme est surtout longuement développée à la fin de la première partie d'*Opéra et Drame*, *Ges. Schr. III*, 316 ss.

(2) *Ges. Schr. IX*, 305.

rien. Le vrai maître de Wagner, l'artiste qu'il a le plus passionnément aimé à ses débuts dans la vie et qu'au terme de sa carrière encore il célébrait toujours avec le même enthousiasme, c'est, non pas Shakespeare, mais Beethoven, — Beethoven qui lutta toute sa vie pour réaliser par la musique ses conceptions de poète dramatique, et qui par cette erreur géniale et féconde (1) a ouvert à l'art des voies nouvelles. C'est pourquoi aussi Wagner s'est plu, dans un de ses derniers écrits, à définir lui-même ses drames : « Des hauts faits, rendus visibles, de la musique; » *ersichtlich gewordene Thaten der Musik* (2).

*
* *

Lorsque Wagner estima qu'il avait suffisamment préparé le terrain pour l'œuvre d'art qu'il rêvait et qu'il avait définitivement acquis la pleine conscience de lui-même et de ses procédés de travail, le désir de reprendre sa mission d'artiste et de créer de nouveau des œuvres vivantes le saisit avec une extraordinaire intensité et lui inspira brusquement le dégoût de tout travail littéraire et critique. Sa *Communication à mes amis* était à peine achevée qu'il écrivait à son ami Röckel que « tout travail théorique lui répugnait désormais » (3); l'année suivante, il formulait ce sentiment avec plus d'énergie encore : « Mes œuvres critiques témoignent de l'état de contrainte où je me trouvais comme

(1) Wagner appelle à deux reprises Beethoven *der nothwendig irrende Künstler;* v. Chamberlain, *R. Wagner*, p. 191.

(2) *Ges. Schr. IX*, 306. Il est peut-être bon de remarquer que cette définition se trouve dans un opuscule intitulé : *Ueber die Benennung Musikdrama* qui fut composé en 1872, à une époque, par conséquent, où Wagner, sous l'influence des théories de Schopenhauer, était disposé à voir dans la musique la représentation *directe* de la Volonté qui constitue l'essence de l'univers, et à lui attribuer par suite une valeur supérieure à celle des autres arts.

(3) Lettres à Röckel, p. 7.

artiste : je ne les ai composées que sous la pression de la plus urgente nécessité et je n'avais rien moins en idée que d'écrire des *livres*... La période littéraire est maintenant close pour moi ; ce serait ma mort s'il me fallait aller plus loin dans cette voie (1). » Dans sa correspondance avec Uhlig et avec Liszt, aussi, nous trouvons fréquemment exprimées ces mêmes dispositions (2). Son horreur pour le métier d'écrivain le pousse jusqu'à refuser sa collaboration à une revue d'art que ses amis projetaient de fonder en 1853 : « Quand on agit, on ne s'explique pas, » écrit-il à Liszt qui le pressait de rédiger le programme de cette entreprise ; et il lui démontre que son aversion présente pour toute espèce de littérature ne lui permettrait plus de fournir que « des produits tout à fait mauvais qui mettraient à nu, d'une manière effrayante, la pauvreté de mes aptitudes spéciales d'esthéticien » (3).

Après avoir bataillé plume en main pendant quelques années, Wagner voulait redevenir poète et musicien. Il sentait germer en lui des projets grandioses. Le 23 août 1851 il envoyait à l'impression la dernière de ses grandes œuvres théoriques, la *Communication à mes amis ;* pendant l'automne de cette même année il concevait le plan définitif de l'*Anneau du Nibelung*.

(1) Lettres à Röckel, p. 10.
(2) Lettres à Uhlig, p. 105, 138, à Liszt, *I*, p. 48, 166, 268 s.
(3) Lettres à Liszt, *I*, 269.

IV

L'Anneau du Nibelung

I

Tandis que Wagner travaillait à la composition musicale de *Lohengrin*, où, aux heures sombres de son séjour à Dresde, il se réfugiait « comme en une oasis au milieu du désert » (1), deux sujets nouveaux s'imposaient en même temps à son imagination poétique : *Siegfried* et *Frédéric Barberousse*. D'une part, en effet, Wagner, continuant ses recherches sur les légendes germaniques, avait vu se dresser devant ses yeux, vers 1846, la vision radieuse du jeune Siegfried, — non pas du Siegfried chevaleresque, courtois et trop souvent conventionnel du *Nibelungenlied*, mais du Siegfried de la légende primitive, ce type immortel, si allemand et en même temps si largement humain d'héroïsme souriant et joyeux, de générosité spontanée et ingénue. D'autre part, Wagner avait poursuivi à Dresde les études commencées à Paris sur l'histoire de l'Allemagne ancienne et sur les grands empereurs du moyen âge ; et, au cours de ses lectures, il s'était pris d'enthousiasme pour Frédéric Ier Barberousse, dans lequel il avait précisément cru reconnaître la plus glorieuse incarnation historique du légendaire Siegfried. De nouveau Wagner se trouvait,

(1) *Ges. Schr. IV*, 311.

comme à l'époque où il avait conçu presque simultanément *Manfred* et *Tannhäuser*, hésitant entre un sujet historique et un sujet légendaire, avec cette différence toutefois qu'en 1848 il essaya de fondre dans une synthèse grandiose les deux sujets qui le préoccupaient (1).

Avant d'aborder l'étude plus particulière de l'*Anneau*, il nous paraît intéressant de nous arrêter un peu à cette première forme bien curieuse que prend la légende de Siegfried et des Nibelungen dans l'esprit de Wagner, en se combinant avec l'histoire des empereurs d'Allemagne, et d'examiner l'opuscule, relativement peu connu du public français, intitulé les *Wibelungen* (2), où Wagner esquisse à grands traits une sorte de philosophie de l'histoire universelle interprétée par le mythe. A peine est-il besoin de dire qu'il procède en artiste, non en historien ou en philologue. Nous doutons absolument que ses fantaisies poétiques puissent avoir une importance quelconque au point de vue de l'intelligence soit de la légende, soit des faits historiques (3) ; il a soin d'ailleurs d'indiquer

(1) Nous avons mentionné plus haut (p. 100) qu'au moment où Wagner s'occupait de *Manfred* et de *Tannhäuser*, il avait cru voir aussi en Tannhäuser le représentant légendaire de l'esprit des Gibelins. Il ne paraît pas, toutefois, avoir poussé plus loin ce parallèle entre la légende et l'histoire.

(2) *Ges. Schr. II.* 115, 152.

(3) Il n'est que juste d'indiquer que vers l'époque où écrivait Wagner, et surtout vers le début du XIXe siècle, nombre de savants réputés, tels que Görres, von der Hagen, Kanne, etc., n'avaient pas, à beaucoup près, la rigueur de méthode des philologues d'aujourd'hui et se plaisaient à de vastes constructions très aventureuses qui ne sont pas sans analogie, parfois, avec celles de Wagner, et n'ont pas toujours une valeur scientifique beaucoup plus grande que celle-ci. L'interprétation des légendes comme représentations symboliques de faits historiques était très en faveur à ce moment et Wagner a emprunté quelques-unes des idées principales de ses *Wibelungen* à un « euhéméristé » du début du siècle, K.-W. Göttling *Ueber das Geschichtliche im Nibelungenlied*, Rudolstadt, 1814, et *Nibelungen und Gibelinen*, Rudolstadt, 1816) ; ajoutons enfin que l'explication evhéméristé de la légende de Siegfried et des Nibelungen, généralement abandonnée aujourd'hui, compte cependant toujours encore, par-ci, par-là, quelques défenseurs attardés.

lui-même qu'il dédie son livre à ses amis et non à la critique historico-juridique (1). Mais les *Nibelungen* ont un réel intérêt comme création poétique, et l'on ne peut qu'admirer l'imagination puissante avec laquelle Wagner a conçu cette espèce de légende des siècles fantastique et formidable, où l'histoire des empereurs allemands s'éclaire d'un jour inattendu en se combinant avec les grandes légendes du moyen âge, la légende des Nibelungen et celle du saint Graal.

Les héros de cette vaste épopée sont les souverains issus de la race royale des Francs, dynastie antique dont la légende nous a conservé, d'après Wagner, le nom le plus ancien, celui de Nibelungen. Le pouvoir de cette dynastie est fondé sur la notion de l'hérédité : le roi et ses proches sont considérés comme les représentants les plus authentiques de la race, comme les descendants les plus directs d'un Ancêtre mystérieux : le patriarche de l'antique race des Aryas, qui unissait en sa personne le pouvoir royal et le pouvoir religieux. Dans la suite des siècles, ses descendants ont perdu le pouvoir religieux, mais de leur dignité primitive de roi-prêtre ils ont conservé cette auréole quasi divine qui flotte au-dessus de leur royauté laïque : ils sont regardés par le peuple et ils se regardent eux-mêmes comme les élus de la divinité, comme des êtres privilégiés, marqués au front d'un signe mystérieux, destinés par leur naissance même à la suprême puissance. Avec Charlemagne, la race des Francs touche presque, un instant, à la réalisation de ce rêve de domination universelle qui hante l'âme ambitieuse des Nibelungen.

L'idée de cette souveraineté universelle que les Francs ou Nibelungen se croyaient appelés à réaliser sur terre se

(1) *Ges. Schr. IV*, 314 note.

trouve exprimée sous forme symbolique dans la légende nationale de leur race, dans le mythe de Siegfried et des Nibelungen.

Les Nibelungen mythiques sont des esprits de la nuit et de la mort qui vivent dans les entrailles de la terre, actifs et industrieux, occupés sans cesse à recueillir les richesses cachées dans les profondeurs du sol, à fondre des parures et à forger des armes. Quand Siegfried, le dieu-soleil, le héros du Jour, tue le dragon symbole de la Nuit informe et sombre, il s'empare en même temps du trésor des Nibelungen et devient aussi leur roi ; en d'autres termes, il entre en possession de toutes les richesses de la terre et s'élève jusqu'au faîte de la souveraine puissance. Sa grandeur, cependant, cause sa perte. L'héritier du dragon devient l'implacable ennemi du dieu victorieux qu'il veut dépouiller de son butin : il frappe traîtreusement Siegfried, comme la nuit frappe le jour, et l'entraîne dans le royaume des ténèbres et de la mort. Mais Siegfried, à son tour, laisse à ses descendants le soin de le venger ; il leur lègue ses prétentions sur le trésor. Et de même que le jour doit sans cesse vaincre la nuit, briller sur les splendeurs de la terre, puis, de nouveau, s'engloutir au sein des ténèbres, ainsi toutes les générations issues de Siegfried sont poussées par une impulsion irrésistible, par une invincible fatalité à conquérir le trésor des Nibelungen et non moins fatalement vouées à la mort sitôt qu'elles l'ont conquis. L'éternelle ambition de toute la postérité de Siegfried, le rêve obstiné des Nibelungen ou Francs, descendants légitimes du dieu, c'est la possession du grand trésor, la conquête du pouvoir suprême, de l'hégémonie parmi les peuples de l'Europe.

L'entrée de Charlemagne à Rome et sa rencontre avec le Pape est un moment capital dans l'histoire des Nibe-

lungen, car elle met en présence l'idée franque avec une autre force historique d'origine analogue, l'idée romaine.

La légende romaine nous montre, elle aussi, un peuple aspirant à une domination universelle ; mais cette domination est spirituelle, intérieure ; elle doit s'exercer non sur les corps, mais sur les âmes. Elle a pour ressort principal une tradition religieuse enseignant l'effort, le renoncement, l'affranchissement de l'âme humaine par la victoire sur les passions égoïstes et animales. Cette tradition apparaît d'abord personnifiée dans le *pontifex maximus* de l'ancienne Rome. Ensuite l'idée romaine, déviée de son sens primitif et interprétée dans un esprit matérialiste, se montre réalisée en la personne de Jules César qui n'est pas seulement le Souverain Pontife dominateur des âmes, mais avant tout l'Empereur maître suprême de l'Univers. Enfin, après la chute de l'empire visible et matériel de Rome, la vieille tradition religieuse, restaurée dans sa pureté primitive par le christianisme, s'incarne dans le Pape, chef spirituel de l'Église universelle. — On voit donc toute l'importance de la rencontre de Charlemagne et du Pape : elle mettait en présence l'héritier légitime, de par le droit du sang, de la royauté primitive, et le Souverain Pontife dépositaire, non en vertu de l'hérédité, mais par transmission mystique de l'autorité religieuse la plus ancienne. Le Prêtre et le Roi, unis jadis dans la personne du chef suprême des Aryas, puis séparés au cours des siècles, se rejoignaient enfin et concluaient entre eux une alliance éternelle.

Cette union entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel fut courte. Bientôt la guerre s'alluma entre les représentants de l'autorité religieuse et les successeurs de Charlemagne choisis presque toujours dans la famille

royale des Francs-Nibelungen et héritiers, par suite, du rêve ambitieux de cette race. Ce fut la grande querelle des Guelfes et Gibelins, ou, comme disaient les Allemands, des *Welfen* et des *Wibelungen* ou *Nibelungen* (1). Voyons les causes de cette lutte mémorable.

Jusqu'à l'époque de Charlemagne, l'Empire ou, pour parler en style mythique, le Trésor des Nibelungen, avait été conçu à la fois comme une réalité matérielle et comme une idée. Comme une réalité : car les descendants de Siegfried aspiraient à la possession réelle de l'univers ; comme une idée : car ils fondaient leurs prétentions sur leur naissance qui faisait d'eux les héritiers légitimes de l'antique Roi-Prêtre des Aryas. Or, après Charlemagne, l'empire tend de plus en plus à être conçu non plus comme une *réalité*, mais comme une *idée*. Dans la réalité en effet, la race franque ne domine pas l'univers, et l'Empereur n'exerce plus un pouvoir effectif sur toute l'Europe, ni même sur toute l'Allemagne. Aussi l'empire est-il peu à peu conçu comme un pouvoir spirituel, indépendant de la possession réelle. Les rois et les princes sont les possesseurs effectifs de la réalité sous l'hégémonie de l'Empereur en qui réside l'autorité suprême et de qui émane toute autorité. Mais, tandis que l'Empereur prétendait *spiritualiser* en quelque sorte son pouvoir, le Pape, inversement, pour affermir sa domination sur les consciences, cherchait à joindre un pouvoir effectif à son autorité spirituelle, à *matérialiser* ainsi son pouvoir. L'idée franque et l'idée romaine tendaient ainsi à devenir identiques. Une collision était inévitable. Le Pape, représentant de Dieu sur la terre, se disait supérieur à l'Empereur comme

(1) Pour Wagner en effet le nom de *Wibelungen* n'est autre chose que l'ancien nom de *Nibelungen* dont l'N s'est changé en *W* pour allitérer avec le *W* initial de *Welfen*.

l'âme est supérieure au corps. L'Empereur de son côté revendiquait, en sa qualité de descendant légitime du chef des Aryas, la double autorité de Roi et de Prêtre, et considérait le Pape comme son vicaire spirituel. Frédéric Barberousse est, selon Wagner, le représentant par excellence du rêve impérial sous cette forme nouvelle. L'ancêtre de l'Empereur — telle était sa doctrine — est le Fils de Dieu que les Allemands nomment Siegfried et les autres peuples Jésus-Christ, et qui, pour le plus grand bien des hommes, a accompli un acte héroïque entre tous et, pour cet acte, a subi la mort. Ses héritiers sont les Nibelungen ou Francs, souverains-nés de tous les peuples de l'univers et dont le chef, l'Empereur, est le maître légitime du monde. Toute possession doit être légitimée par lui sous peine de n'être qu'un vol. En Allemagne, l'Empereur dispense lui-même les fiefs ; dans les autres pays, les Rois et les Princes sont ses vicaires et tiennent de lui leur autorité. Enfin l'Empereur, qui est également Souverain Pontife, délègue sa souveraineté spirituelle au Pape, le plus important de ses dignitaires, qui, au nom de l'Empereur et sous sa surveillance, exerce pour le bien et la paix des peuples l'autorité suprême en matière de religion sur toutes les nations de la terre.

Barberousse vit s'élever contre ses prétentions trois adversaires : les princes allemands au nom de leur intérêt égoïste, le Pape au nom de la souveraineté de l'esprit sur la matière, les villes lombardes au nom de l'idée de liberté. Devant cette opposition formidable qui triomphe à la bataille de Legnano, Barberousse se réconcilie avec le Pape, écrase la révolte des seigneurs allemands, proclame enfin la liberté des cités lombardes. Alors, libre de ses mouvements, il marche vers l'Orient, à la conquête de la Palestine et du saint Graal.

Nous arrivons ainsi à la dernière phase de l'évolution de l'idée franque. L'Empire à la fois *réel* et *idéal* de Charlemagne s'est entièrement *spiritualisé* avec Barberousse. Le trésor des Nibelungen est devenu la Coupe du saint Graal (1).

Des traditions merveilleuses rapportaient qu'au fond de l'Inde, en un pays splendide, vivaient un Roi-Prêtre et son peuple, voués au culte d'une sainte relique, fertile en miracles, que la légende nommait le saint Graal, et dont la vue conférait à ses gardiens l'immortalité au sein d'une souveraine félicité. C'est là que Barberousse rêvait de retrouver la souveraineté religieuse, exploitée à Rome par des prêtres ambitieux. Il se rend en Palestine pour délivrer le Saint-Siège, il défait les Sarrasins; déjà il n'est plus séparé de la terre promise que par un fleuve ; dans son impatience il s'y jette à cheval sans attendre qu'on ait construit un pont. Il disparaît dans les flots : nul, depuis, ne l'a revu. Et à partir de ce moment, un ardent désir s'empare de la chrétienté : elle rêve de retrouver, par-delà la Rome pontificale, la terre authentique du Salut, Jérusalem, le tombeau du Sauveur, — et plus loin, dans l'Orient mystérieux, le berceau légendaire de la race blanche...

(1) Wagner a pu trouver cette idée dans Göttling, *Nibel. u. Gibel.*, p. 5 ss. Pour Göttling, l'idéal héroïque, dans la conscience germanique, passe par trois phases successives: d'abord les héros sont conçus comme agissant avec le concours des vieux dieux païens ; puis les héros sont regardés comme indépendants ; enfin vient l'époque de la chevalerie chrétienne. Les deux premières phases de ce développement apparaissent dans la légende du trésor des Nibelungen, la troisième dans celle du Graal. « *Da erwacht in den Zügen des groszen Karl gegen die Sarazenen die Ahnung eines neuen Rittergeistes: bis endlich wieder ein Hort, aber ein unvergänglicher, zum Heldenthum tritt und die letzte Zeit bildet für das Heldengedicht. Im heiligen Gral... erkennen Titurel und alle die reinen Hüter desselben ihr ewiges Ziel ; die Ritterschaft läszt Gut und Blut für diese Ueberzeugung, für Gott und das Heiligste. In dieser Beziehung ist der heilige Gral der verklärte Nibelungenhort, und beide bilden die schönste fortschreitende Heldenerziehung, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen hat in den Werken des Dichtergeistes, als unser teutsches.* » (P. 7 s.)

En même temps que la légende des Nibelungen se spiritualise en devenant la légende du Graal, elle se matérialise d'autre part en une théorie de la propriété.

Le trésor des Nibelungen doit être à l'origine toujours mérité par un combat. Les descendants de Siegfried élèvent sur lui des prétentions au nom de l'hérédité, mais ils doivent le gagner en renouvelant sans cesse l'exploit primitif de l'Ancêtre; c'est la valeur individuelle qui leur confère le droit à la richesse et à la puissance. Conformément à ce principe, les fiefs, à l'époque de la féodalité, furent donnés comme récompense individuelle à des guerriers qui avaient rendu au souverain des services signalés. Mais peu à peu des mœurs nouvelles s'établirent : les fiefs devinrent héréditaires; ce ne fut plus la valeur individuelle qui conféra la richesse, mais, inversement, la richesse qui devint une cause de puissance pour le possesseur. L'avènement du droit romain en Allemagne consacra cette sanctification de la propriété.

Ainsi le trésor des Nibelungen s'est évanoui : chez l'empereur il s'est spiritualisé en un rêve de royauté idéale : chez les seigneurs avides du moyen âge, ancêtres de nos capitalistes modernes, il s'est matérialisé, il est devenu l'or et la terre, que ceux-ci ont confisqués à leur profit égoïste. Le peuple n'a plus rien pour lui que le souvenir de ses vieilles légendes. Mais il croit encore à l'existence du trésor. Il raconte que ce trésor est enseveli au plus profond d'une montagne, comme au temps où Siegfried l'avait conquis. C'est Barberousse lui-même qui l'a mis en réserve pour des temps meilleurs. Là, dans l'antique Kyffhäuser, dort le vieil empereur; autour de lui gît l'immense trésor des Nibelungen; à son côté pend l'épée qui jadis tua le dragon.

Bien entendu, il ne pouvait être question de traiter sous

forme d'opéra un sujet comme celui de Frédéric Barberousse ; il était trop touffu, trop complexe, trop riche en éléments historiques et contingents pour que Wagner eût songé un seul instant à en tirer un livret de drame musical. La question se posait donc pour lui en ces termes : Composerait-il un drame littéraire sur *Barberousse* ou un drame musical sur *Siegfried ?* Son hésitation fut de courte durée. Il renonça à *Barberousse ;* non qu'il reculât devant une œuvre pour laquelle il ne pouvait faire usage de son génie musical : mais il sentait que son génie *dramatique* lui-même ne pouvait se déployer librement que dans un sujet propre à être traité aussi par la musique. Cette expérience décisive lui avait enfin révélé avec une évidence complète une des lois fondamentales de son esthétique qu'il entrevoyait depuis longtemps sans encore se la formuler clairement : à savoir que le vrai drame est *nécessairement* musical et que par suite les sujets historiques et politiques sont impropres non seulement à l'opéra, mais, d'une manière générale, au drame lui-même (1). Cette curieuse synthèse de l'histoire et du mythe qu'il avait esquissée dans les *Wibelungen* ne lui fournit donc pas la matière d'une œuvre d'art. Elle reste néanmoins intéressante, non pas seulement comme une preuve de l'extraordinaire puissance imaginative de Wagner, mais surtout parce qu'elle montre le lien secret qui unit l'*Anneau* à l'œuvre postérieure de Wagner. Nous voyons en effet que, dès 1848, il conçoit le mythe des *Nibelungen* comme le premier acte d'une sorte de Divine comédie, dont le dénouement est la légende du Graal. Les *Wibelungen* annoncent non seulement l'*Anneau*, mais encore *Parsifal*. Après la ruée sanglante, forcenée et vaine vers l'Or et la Puis-

(1) *Ges. Schr. IV*, 313 ss., 319 ; voir aussi le chapitre précédent p. 226 s.

sance, la quête paisible et féconde du saint Graal. Après la tragédie de la mort, nous entrevoyons, pour l'avenir, le drame de la rédemption.

II

Pendant ce même été de 1848 où il écrivait les *Wibelungen*, Wagner esquissait aussi le plan d'une vaste composition dramatique sur le mythe des Nibelungen qui, dans ses lignes générales, ne diffère guère de la tétralogie telle que Wagner l'exécuta quelques années après. Ce qui caractérise cette esquisse, c'est d'abord que Wagner s'écarte résolument des sources allemandes ou norroises de la légende, du *Nibelungenlied* comme de la *Völsunga saga* ou des chants eddiques, en laissant de côté toute l'histoire de la vengeance de Kriemhilt et du massacre des Nibelungen à la cour d'Attila et en terminant son drame à la mort de Siegfried. Il revient ainsi à la forme primitive de la légende telle que la reconstruisait, vers cette époque, l'un des premiers philologues de l'Allemagne. Si l'on en croit Lachmann, qui écrivait en 1829 sa *Critique de la légende des Nibelungen*, l'histoire de Siegfried aurait été, sous sa forme la plus ancienne, un mythe sur la puissance fatale de l'or. Le trésor des Nibelungen a été dérobé, dans les profondeurs du Rhin, à son possesseur primitif : il est désormais l'objet des plus ardentes convoitises, mais cause la perte de tous ceux qui y portent la main ; Siegfried, le plus brillant des héros, s'en empare à la suite d'exploits merveilleux, mais il tombe lui-même sous la domination des esprits des ténèbres ; il est obligé de conquérir non pour lui, mais pour son maître Gunther, roi des Nibelun-

gen, la vierge radieuse Brünnhilde ; il meurt traîtreusement frappé par Hagen, et le trésor, objet de tant de convoitises, est enseveli dans les flots du Rhin et revient à ses premiers possesseurs (1). Il semble que l'or des Nibelungen ait été conçu par les imaginations primitives comme une puissance fatale, comme un monstre malfaisant et formidable, une sorte de Léviathan qui, issu du sein des ténèbres, déchaîne toutes les passions funestes de l'homme, se plaît à voir couler le sang à flots, à faire sentir à tous son pouvoir funeste ; qui enfin, rassasié de meurtres, se plonge dans les remous du père des fleuves et rentre dans la nuit dont il était sorti (2). Cette antique conception, obscurcie et défigurée au cours des siècles par les traditions allemande et norroise, Wagner a su la mettre en relief avec une extraordinaire puissance dans l'œuvre qu'il projetait.

Ce qui caractérise en outre dès l'origine son esquisse, c'est que, suivant en cela les sources norroises, mais développant leurs indications (3), il superpose à la tragédie humaine une tragédie divine. Il raconte le rapt de l'Or du Rhin par Alberich qui, grâce à l'Anneau, réduit les Nibelungen à l'esclavage ; puis la capture d'Alberich par les dieux qui le contraignent à livrer ses trésors et l'Anneau. Il expose ensuite l'iniquité primordiale qui vicie la domination des dieux : au lieu de libérer les Nibelungen asservis par Alberich, les dieux ont payé avec le trésor et l'An-

(1) Lachmann, *Kritik der Sage von den Nibelungen* : reproduite dans les *Anmerkungen zu den Nibelungen*, Berlin, 1836, p. 312 s.

(2) Sur la légende des Nibelungen et sur celle du trésor en particulier, voir H. Lichtenberger *le Poème et la Légende des Nibelungen*, Paris, Hachette, 1891, p. 86 ss.

(3) Sur les sources légendaires du poème de Wagner, on consultera en première ligne l'ouvrage consciencieux de E. Meinck, *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung R. Wagners*, Berlin, 1892 ; voir aussi Gjellerup, *R. Wagner in seinem Hauptwerke « der Ring des Nibelungen »* Leipzig, 1891, et W. Golther, *Bayr, Blätter*, 1896, 238 ss.

neau les géants qui ont construit pour eux le Walhall, et ils ont ainsi perpétué la servitude injuste qui pèse sur les Nibelungen (1). Il dit enfin les efforts tentés par les dieux pour réparer l'injustice qui vicie leur domination, leurs craintes de voir Alberich reprendre l'Anneau et arriver à la toute-puissance, la rédemption de l'univers par l'Homme qui assure à jamais le règne des dieux en restituant aux nixes du Rhin l'Or qui leur a été ravi. Dans l'esquisse de 1848, toutefois, ce n'est pas encore l'histoire des dieux et de leurs maîtres Wotan ni la destinée de l'univers qui forme le centre de l'action. C'est Siegfried qui est à ce moment, dans l'idée de Wagner, le héros principal du drame, — Siegfried dont la belle et radieuse figure s'était gravée tout d'abord dans son imagination de poète et l'avait attiré vers la légende des Nibelungen. En Siegfried, il incarne l'idéal de l'homme tel qu'il le conçoit pour l'instant, — fort et beau, sans peur et sans envie, naïf et spontané, tout entier à la sensation présente, insoucieux de l'avenir, ignorant toutes les lois, toutes les conventions divines ou humaines. C'est Siegfried qui, par son héroïsme, prend sur lui la faute des dieux et répare l'iniquité qu'ils ont laissé subsister. Il apparaît au dénouement comme une sorte de rédempteur socialiste venu sur terre pour abolir le règne du capital. Après qu'il a succombé sous les coups de Hagen, Brünnhilde proclame en effet, en son nom, que la servitude des Nibelungen est finie, que l'Anneau ne reviendra ni à Alberich, ni aux hommes, ni aux dieux, qu'il

(1) « *Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewusztsein das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefe Nibelheims grollt ihnen das Bewustzsein ihrer Schuld entgegen : denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen ; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müszigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben : Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter Recht.* » (*Ges. Schr. II*, 156 s.)

ne servira plus les rêves de domination de qui que ce soit, mais qu'il sera enseveli à tout jamais dans les profondeurs du Rhin. Le règne des dieux est désormais assuré pour toujours ; et au milieu de la flamme du bûcher qui consume les restes de Siegfried surgit, dans un rayonnement d'apothéose, Brünnhilde à cheval, parée de ses armes de Walküre, qui entraîne le héros vers les demeures de Wotan.

L'esquisse achevée, Wagner se mit à l'œuvre sans plus tarder. Dès le premier mois de novembre de cette année 1848, il composait, en moins de quinze jours, un « grand opéra héroïque » en trois actes, qu'il intitulait la *Mort de Siegfried*, et dans lequel il traitait la dernière partie de son esquisse dramatique, exposant sous forme de récits les événements qui précèdent l'action. En décembre, il donnait lecture de l'œuvre nouvelle à ses intimes de Dresde.

Délaissé pendant les mois troublés qui précédèrent et suivirent immédiatement le soulèvement de mai 1849, le drame de *Siegfried* ne tarda pas à hanter de nouveau l'imagination de Wagner aussitôt qu'il put songer à se remettre au travail. Dès le 18 juin 1849, il écrivait à Liszt qu'il allait se mettre à la composition de son *Siegfried* et qu'il espérait la terminer en six mois. Et pendant près de deux ans, tandis qu'il écrivait, presque à contre-cœur, ses ouvrages théoriques, son grand drame mythique restait l'œuvre vers laquelle il aspirait et qui le rattachait à la vie. Pourtant il ne pouvait trouver ni le temps ni l'inspiration nécessaires pour aborder la musique de *Siegfried*. Il sentait que son œuvre nouvelle, telle qu'il la concevait, dépassait si fort les proportions et le niveau d'un opéra ordinaire qu'il ne se trouverait dans toute l'Allemagne ni un théâtre pour la monter, ni des acteurs pour la jouer, ni un public pour la comprendre.

Le découragement le saisit. Au mois de mai 1850 il est si pénétré de l'inutilité d'une tentative de ce genre, qu'il prend la résolution ferme de renoncer définitivement à tout espoir de jamais mettre en musique la *Mort de Siegfried* et envoie le drame à un éditeur pour faire imprimer du moins le *libretto* comme essai littéraire. Sur ces entrefaites cependant, Liszt lui laisse entrevoir la possibilité de faire jouer l'œuvre projetée à Weimar. Un peu d'espoir revient au cœur de Wagner : il arrête l'impression du *libretto*. Au début de l'année 1851, après l'achèvement d'*Opéra et Drame* (février), il est ressaisi par le besoin plus impérieux que jamais de faire de nouveau œuvre d'artiste, et revient avec une ardeur nouvelle à son *Siegfried*. Toutefois il conçoit en même temps l'impossibilité absolue à laquelle il se heurte toujours de faire représenter d'une manière intelligible une œuvre aussi insolite que la *Mort de Siegfried* sur le petit théâtre de Weimar. Et au lieu de commencer la musique du drame qu'il avait écrit, il entreprend, pour le théâtre de Weimar, une œuvre toute nouvelle, dont l'idée avait germé en lui depuis quelque temps déjà, qui était destinée dans sa pensée à servir d'introduction à la *Mort de Siegfried*, et qu'il intitulait : *Le Jeune Siegfried*.

Wagner avait projeté jadis, pendant cet automne de 1848 si fécond en plans de toute sorte, de traiter sous forme de drame musical un conte populaire, l'histoire du jeune gars qui quitte la maison « pour apprendre à connaître la peur » et qui est si sot qu'il n'y peut jamais parvenir. « Or, vois mon effroi, écrit Wagner à Uhlig le 10 mai 1851, quand tout à coup je découvris que ce gars n'est autre que — le jeune Siegfried qui s'empare du trésor et réveille Brünnhilde » (1). Aussitôt l'idée d'un drame qui raconterait

1) Lettres à Uhlig, p. 91.

l'enfance naïve et héroïque de Siegfried, qui instruirait ainsi directement le public des événements qui précèdent et motivent la mort du héros et préparerait de la sorte les spectateurs à mieux goûter les émotions plus graves et plus profondes que doit produire la *Mort de Siegfried*, s'imposa avec une irrésistible puissance à son imagination d'artiste. En trois semaines, du 3 mai au 24 juin 1851, le poème du *Jeune Siegfried* était mis sur pied. Et Wagner comptait fermement qu'au bout d'un an il pourrait confier à Liszt la partition entièrement achevée, pour la faire représenter à Weimar.

Pendant l'été, cependant, ses idées subissaient une dernière et décisive transformation. L'œuvre totale de la tétralogie se dessinait enfin dans son imagination sous sa forme définitive, avec toute sa prodigieuse ampleur.

A peine avait-il achevé son *Jeune Siegfried*, que Wagner s'était aperçu que son œuvre nouvelle ainsi que la *Mort de Siegfried* n'étaient que des fragments détachés de ce drame gigantesque dont il avait ébauché l'esquisse en 1848, fragments qui ne pouvaient produire leur plein effet que s'ils venaient chacun à la place qui lui était assignée dans l'œuvre totale. « Dans ces deux drames, écrivait-il à Liszt, une foule de données essentielles étaient ou bien racontées ou même abandonnées à l'imagination des spectateurs : tout ce qui donne à l'intrigue et aux caractères de ces deux drames leur immense portée et leur sens profond, tout cela devait être laissé en dehors du cadre de l'action scénique et communiqué simplement à la pensée. Or ma conviction intime est qu'une œuvre d'art ne peut vraiment faire impression que si l'intention poétique est exprimée dans tous ses aspects principaux sous une forme concrète et visible ; moins que tout autre je puis, en ce moment, faillir à cette règle dont j'ai

conçu la vérité. Il faut donc, pour être compris, que j'expose en artiste et avec une absolue précision, tout le mythe des Nibelungen, avec son vaste et profond symbolisme ; il faut que la pensée, la réflexion n'aient rien à suppléer au tableau ; il faut que tout esprit spontané puisse, à l'aide de ses organes de perception artistique, saisir l'*ensemble* de ce tableau, car c'est à ce prix seulement qu'il pourra saisir avec justesse la valeur de chaque détail (1). » Il ne suffisait plus à Wagner, désormais, d'avoir mis en drames la seconde moitié de son esquisse, la jeunesse et la mort de Siegfried ; il jugeait nécessaire aussi d'exposer clairement, non plus par des récits, mais sous forme dramatique le drame divin qui expliquait et motivait le drame humain : le rapt de l'Or et l'épisode de Siegmund et de Sieglinde.

En même temps qu'il agrandissait ainsi le cadre de son œuvre, Wagner donnait aussi plus de netteté et de profondeur à l'idée philosophique qu'elle exprimait. Dans l'esquisse de 1848 il n'indiquait pas comment Alberich avait conquis l'Or du Rhin et forgé l'Anneau. Or, dès l'automne de 1851, comme le montrent ses lettres à Uhlig et à Liszt (2), il découvre que, pour s'emparer du trésor, le Nibelung a dû *renoncer à l'amour*. L'idée maîtresse qui domine toute la tétralogie, l'irréductible opposition entre l'aspiration vers l'amour et la soif de l'or et de la puissance était désormais trouvée ; et pour la faire clairement ressortir, Wagner introduisit dans le plan primitif une foule de modifications en apparence peu importantes, mais qui, au total, finirent par changer du tout au tout le caractère général de son œuvre. Son dessein primitif, avons-nous vu, était de dé-

(1) Lettres à Liszt, *I*, 149.
(2) Lettre du 12 novembre 1851 à Uhlig (p. 119), du 20 novembre à Liszt (*I*, 148 s.).

crire la genèse de la société future basée sur la loi d'amour, l'avènement de cette humanité libre et heureuse personnifiée par Siegfried et Brünnhilde, et qui ne pouvait manquer, selon lui, de s'épanouir sur la terre lorsque la domination du capital serait brisée et que les hommes obéiraient à leur instinct au lieu de se conformer égoïstement aux lois traditionnelles. Dès qu'il se fut décidé à traiter sous forme de drame, non plus seulement les exploits et la mort de Siegfried, mais l'ensemble du mythe des Nibelungen, son point de vue changea. La préoccupation de nous présenter en Siegfried le type idéal de l'humanité future passa au second plan. Au terme de son œuvre, Wagner voulut montrer, non plus le début de l'âge d'or ouvert par les exploits de Siegfried, mais la catastrophe formidable où sombre la vieille société avec ses lois iniques et décevantes. Le maître des dieux, Wotan, qui dans l'esquisse n'avait qu'un rôle assez effacé, passe à présent au premier plan. Il devient le représentant de l'âme contemporaine partagée entre l'amour et l'égoïsme, avide de puissance et de richesse, mais remplie aussi de l'irrésistible besoin d'aimer. Dans le cœur du dieu se joue la grande tragédie de l'univers : après avoir rêvé un pouvoir illimité et éternel, il reconnaît que son œuvre est caduque et mauvaise, il se résigne à subir, comme tous les êtres, la loi du changement et aspire de lui-même à l'anéantissement. Il est, comme l'écrit Wagner à Röckel, « la somme d'intelligence du temps présent » (1) ; en d'autres termes, il s'élève, par un suprême effort de sa raison, jusqu'à comprendre la nécessité de la grande Révolution où doit périr le vieux monde ; il consent à disparaître pour faire place à l'Homme de l'avenir. — Le dénouement du drame dut, en raison de

(1) Lettres à Röckel, p. 38.

l'importance nouvelle donnée au rôle de Wotan, subir une complète modification. Dans l'esquisse de 1848, le règne des dieux de lumière était assuré pour toujours par le dévouement de Siegfried et l'âge d'or commençait pour l'univers racheté. La rédaction définitive de l'*Anneau* se dénoue au contraire par le « Crépuscule des dieux » (1), par la mort de Wotan et des dieux du Walhall qui, leur règne terminé, s'abîment dans le néant, laissant le champ libre à l'humanité victorieuse (2).

Au total, l'œuvre de Wagner, sous sa forme définitive, devait donc comprendre une trilogie, la *Walküre*, le *Jeune Siegfried* et la *Mort de Siegfried*, précédée d'un prologue, le *Rapt de l'Or du Rhin* (3). Représenter la série de ces quatre drames sur le théâtre de Weimar, il n'y fallait évidemment plus songer. Cette œuvre démesurée, unique en son genre, ne pouvait être jouée que sur une scène spéciale, à l'occasion de quelque grande solennité, dans un avenir indéterminé, « après la grande Révolution, » comme

(1) Crépuscule des dieux ou *Götterdämmerung* est une traduction selon toute vraisemblance, erronée du norrois *ragna rök* (littéralement *rök :* destinée ultime, fin ; *ragna* : des dieux), une expression qui, dans la mythologie scandinave, désigne la fin du monde, le grand incendie qui consume l'univers. Or, on a longtemps vu dans le second terme de cette expression le mot *rökkr* « ténèbres », et on a considéré la locution « ténèbres des dieux » comme une image grandiose désignant la fin du monde, la chute des dieux dans les ténèbres du néant. C'est dans ce sens aussi, que Wagner entend le mot *Götterdämmerung*.

(2) Le philologue von der Hagen, dans une dissertation intitulée *Die Nibelungen, ihre Bedeutung für immer*, Breslau, 1819, rapproche de la vie de Siegfried la vie du dieu Baldr dont la mort précède immédiatement, dans les récits scandinaves, la fin des dieux et du monde. Von der Hagen compare de plus le crépuscule des dieux dans les poèmes eddiques à la mort des Nibelungen. — Wagner aurait-il peut-être puisé dans ces rapprochements l'idée de faire coïncider la *Götterdämmerung* avec la mort de Siegfried.

(3) Le titre général de la tétralogie, *Der Ring des Nibelungen*, apparaît pour la première fois dans une lettre à Uhlig du 14 oct. 1852 (p. 236). Dans cette même lettre, le titre primitif du prologue, *Der Raub des Rheingoldes*, est déjà changé en *Das Rheingold*. Les titres anciens des deux dernières journées, *Der junge Siegfried* et *Siegfrieds Tod* sont encore conservés dans l'édition de 1853 et ne sont remplacés par les titres actuels, *Siegfried* et *Götterdämmerung*, que dans l'édition de 1863.

l'écrivait Wagner à son ami Uhlig (1). Il se dégagea donc des promesses qu'il avait faites à Liszt et continua l'édifice formidable de sa tétralogie sans savoir où son œuvre nouvelle affronterait les feux de la rampe, sans soupçonner même comment il pourrait jamais la soumettre au public d'une manière conforme à ses idées — encouragé seulement par ces belles paroles de Liszt : « A l'ouvrage donc ! travaille hardiment à ton grand œuvre, pour lequel on ne saurait te tracer d'autre programme que celui donné par le chapitre de Séville à l'architecte qui construisait la cathédrale : Bâtissez-nous un temple tel que les générations futures disent en le voyant : Le chapitre était fou quand il se lança dans une entreprise aussi extraordinaire. » Et pourtant la cathédrale de Séville dresse aujourd'hui ses tours vers le ciel (2). » La composition du poème marcha relativement vite. Dès le 1er juillet 1852, la *Walküre* était achevée après un travail soutenu d'un mois. Dans les premiers jours de novembre Wagner terminait l'*Or du Rhin*. Aussitôt après, il reprenait les deux parties composées avant la conception du plan général de l'*Anneau*, le *Jeune Siegfried* et la *Mort de Siegfried* (3) pour les mettre au point et les raccorder au reste du poème. Vers Noël il donnait lecture du grand œuvre à ses intimes et faisait imprimer l'*Anneau* à 25 ou 30 exemplaires pour l'offrir à quelques amis. Le 11 fé-

(1) Lettre du 12 nov. 1851 citée par Santen-Kolff, *Bayr. Blätter* 1892, p. 99.
(2) Lettres à Liszt, *I*, 154.
(3) La *Mort de Siegfried* dut être fortement remaniée. Deux scènes entièrement nouvelles furent ajoutées (scène des Normes et scène entre Brünnhilde et Waltraute), d'autres entièrement modifiées, en particulier le dénouement. Sur les 2033 vers de la *Götterdämmerung* actuelle, près de la moitié, soit exactement 990, se trouvent déjà dans la *Mort de Siegfried* de 1848. De plus, beaucoup de vers de la rédaction de 1848 n'ont subi dans le poème de 1853 que des retouches très légères. V. Zenker, *Bayr. Blätter* 1896, p. 112. — Entre l'édition de 1853 et la première édition destinée au public et publiée en 1863, il n'y a pas de différences essentielles (*Bayr. Blätter* 1896, p. 108). — Un certain nombre de variantes intéressantes ont été publiées dans les *Bayr. Blätter* 1896, p. 205 ss.

vrier 1853, il expédiait à Liszt les premiers exemplaires. Il avait pleinement conscience de la valeur exceptionnelle de l'œuvre qu'il venait d'achever. « Disons-le sans pudeur, écrivait-il à son ami Uhlig, ce poème est, dans l'ensemble, ce que j'ai fait de plus grandiose (1). »

III

Après avoir étudié la genèse historique de l'*Anneau*, il nous faut examiner maintenant de plus près l'action intérieure de ce poème gigantesque où Wagner a voulu dire non pas seulement la destinée d'un homme, d'une race ou d'un peuple, mais celle de l'univers entier. Il y a dans l'*Anneau*, comme nous l'avons déjà fait remarquer, deux drames superposés : un drame humain qui se dénoue par la mort de Siegfried et de Brünnhilde, et un drame divin ou cosmogonique qui a pour héros Wotan et se termine par le Crépuscule des dieux. C'est par le drame divin — le plus grandiose des deux peut-être et le plus important pour l'histoire des idées de Wagner — que nous allons commencer notre étude.

Au moment où s'ouvre l'action, Wotan, le premier des Ases, le souverain des génies de la lumière (*Lichtalben*), après avoir connu les douceurs de l'amour, aspire à conquérir l'empire du monde (2). L'attrait du jeune Amour s'est un peu fané pour lui (3). Jadis il avait aimé son épouse Fricka avec une telle ardeur qu'il avait donné, pour la

(1) L'édition des lettres à Uhlig porte même, sans doute par suite de l'omission de *ich*, « *das gröszte was je gedichtet* » (p. 246).
(2) Lettres à Röckel, p. 67.
(3) *Walküre*, acte II (*Ges. Schr. VI*, 37).

conquérir, un de ses yeux ; mais à présent il commence à trouver pesants les liens éternels qui l'unissent à elle, à se lasser de chaînes que l'inquiète jalousie de son épouse rend plus lourdes encore. Ainsi leur union même, issue de l'inévitable illusion de l'amour qui se croit éternel et veut se soustraire à la loi du changement (1), leur union même a fait lever en son cœur des germes d'égoïsme et de désaffection, de *Lieblosigkeit*, pour nous servir de ce terme intraduisible par lequel Wagner désigne le principe de tous les maux de l'univers (2). Dans son âme s'est glissée l'ambition. Sans doute elle n'a pu étouffer dans le cœur de Wotan l'Amour, cette loi primordiale de l'univers qui pousse vers la Femme et la volupté toutes les créatures « dans les eaux, dans les airs, sur terre, partout où grouille la vie, où s'agite une substance, partout où des germes circulent » (3). Mais, sans renoncer à la douceur d'aimer, il a convoité la puissance. Sous le Frêne du Monde bruissait

(1) Dans les lettres à Röckel, p. 28 s., Wagner insiste sur cette idée que l'amour est nécessairement *éphémère* et non point *éternel* : que la loi du changement régit les amours des hommes comme toutes leurs actions ; et que c'est une erreur capitale que de vouloir prolonger par la fidélité dans le mariage une union d'où l'amour a disparu.

(2) Dans les lettres à Röckel (p. 35 s.), Wagner désigne expressément cet affaiblissement de l'amour chez Wotan et Fricka comme le germe de tous les malheurs qui atteignent les dieux : « *Wo liegt nun der Keim dieses Unheils ? Sieh die erste Scene zwischen Wotan und Fricka — die endlich bis zu der Scene im 2. Acte der Walküre führt. Das feste Band das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrthume der Liebe über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt — bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit.* » C'est précisément parce que Wotan porte en son cœur des germes de *Lieblosigkeit* qu'il est soumis au pouvoir de l'Anneau d'Alberich. Ce dernier ne pourrait rien sur le dieu s'il avait continué à suivre exclusivement la loi d'amour.

(3) « Dans l'ensemble des mondes, rien n'est, aux yeux des hommes, assez précieux pour compenser la perte de la volupté, la perte des délices et de l'amour de la Femme. Dans les eaux, dans les airs, sur terre, partout où grouille la vie, où s'agite une substance, partout où des germes circulent, j'ai cherché, j'ai interrogé : « S'il est pour l'homme un bien souverain, préférable aux délices, à l'amour de la Femme, dites-le moi, révélez-le-moi ! »

une source dont les flots, en courant, chuchotaient la sagesse : pour boire à cette fontaine de sapience, le dieu mit en gage un de ses yeux. Puis il se fit, d'un rameau sacré coupé sur le Frêne du Monde, une lance : la pointe de cette arme merveilleuse lui confère le pouvoir ; sur la hampe sont gravées des Runes de Loyauté, garantes des Pactes divins. Par la vertu de cette lance, Wotan règne sur l'univers : il a imposé des lois aux géants, subjugué les Nibelungen, asservi à sa domination toutes les puissances malfaisantes (1). En d'autres termes, et pour parler sans métaphores, Wotan ne se contente plus, comme les autres créatures, de suivre son instinct, d'obéir à la loi d'amour. Il conquiert le Savoir qui devra désormais le guider dans la vie (2). Puis par le Savoir il tend vers le Pouvoir ; il soumet le monde à la Justice et à la Loi. Enfin il prétend se soustraire, lui et son œuvre, à la loi universelle de toute vie, à la loi du changement et de la mort ; il veut l'éternité de son règne et fait édifier par les géants le palais majestueux du Walhall qui domine le monde et doit assurer à tout jamais son omnipotence.

Mais le pouvoir de Wotan repose sur une base chancelante. Il n'a pas payé le juste prix de sa gloire nouvelle. Quiconque veut la Puissance doit, en effet, renoncer à l'Amour. Ainsi le veut la fatalité des choses. Or Wotan n'a

Mais partout où la vie circule, on a ri de moi : dans les eaux, dans les airs, su terre, tout aspire à l'Amour, tous aspirent à la Femme. » (*Ges. Schr.* *V*, 225, *Rheingold*, sc. 2). Nos citations sont empruntées pour la plupart du temps textuellement à l'excellente traduction de M. Brinn Gaubast.

(1) *Ges Schr. VI*, 37, 104, 179.

(2) L'œil unique qui reste de Wotan est précisément le Savoir qui lui tient lieu de l'instinct ; l'instinct serait l'œil que Wotan a mis en gage pour boire à la source de sapience Quand Wotan dit à Siegfried : « *Mit dem Auge das als and'res mir fehlt, erblickst du selber das eine, das mir zum Sehen verblieb* » (*Ges. Schr VI*, 160 , ces paroles quelque peu énigmatiques signifient que Siegfried regarde Wotan avec les yeux de l'instinct (donc avec l'œil qui manque au dieu), en d'autres termes avec la clairvoyance spontanée d'une nature libre ; voir Ernst, *l'Art de R. Wagner*, p. 430, note.

pas renoncé à l'amour. Il a bien promis aux géants de leur livrer, comme salaire de leurs travaux, Freia, la déesse de la jeunesse et de l'amour ; mais il est décidé en son âme à éluder cette promesse ; l'artificieux Loge, l'esprit du feu, le génie de la ruse et du mal, lui a promis de trouver un moyen pour conserver Freia parmi les dieux.

Dans les profondeurs de la terre, cependant, un gnome haineux et redoutable, Alberich, de la race des Nibelungen ou génies de la nuit (*Schwarzalben*) a accompli le sacrifice auquel se refusait Wotan. Il a maudit l'Amour, et au prix de cette renonciation terrible il a pu dérober aux ondines le trésor sans pareil qui leur était confié, l'Or du Rhin. Ce joyau, qui jusqu'à ce jour avait sommeillé au fond du fleuve, parure étincelante et inutile des eaux ténébreuses, va devenir entre les mains du gnome ambitieux une arme terrible : le sombre Nibelung en forge un Anneau grâce auquel il peut aspirer à l'héritage du monde (1). Par la vertu de cet Anneau, il réduit à l'esclavage ses frères, les Nibelungen ; il les contraint à accumuler à son profit d'immenses richesses ; fort de son inépuisable trésor, il compte bien, un jour, dominer les dieux et les déesses, les asservir par la fascination de l'or et les contraindre à subir son joug, à maudire l'Amour. — Or Wotan est prévenu par Loge de l'acte d'Alberich. Sommé par le dieu de tenir sa promesse et de délivrer Freia des mains des géants, Loge déclare qu'un seul bien dans tout l'univers peut compenser pour eux la perte de la Femme : c'est l'Or du Rhin pour lequel Alberich a maudit l'Amour. Les géants aussitôt d'exiger cet or comme rançon de Freia. Avec l'aide de Loge, Wotan réussit à capturer Alberich et le contraint à livrer

(1) *Ges. Schr.* V, 210 s., 227.

ses trésors et son Anneau. Poussé au désespoir, le Nibelung prononce alors sur cet Anneau, conquis au prix d'un anathème, la plus effroyable des malédictions : il enflammera la cupidité de tous sans profit pour personne, il causera le désespoir et la mort de tous ceux qui y porteront la main. Wotan cependant livre aux géants, comme rançon de Freia, le trésor d'Alberich. Il voudrait garder pour lui l'Anneau, symbole de la toute-puissance. Mais les géants exigent que l'Anneau leur soit donné avec le reste ; et Wotan, averti par l'apparition mystérieuse d'Erda du danger qui menace la race des dieux s'il s'obstine à garder l'Anneau fatal, se résigne, après une lutte douloureuse, à leur abandonner ce gage du pouvoir suprême. L'iniquité primordiale est consommée. Pour que l'ordre universel fût rétabli, il aurait fallu que Wotan se fût décidé à rendre l'Or du Rhin aux ondines spoliées dont la plainte mélancolique montait jusqu'aux demeures des dieux. Au lieu d'accomplir cet acte de justice et d'amour, Wotan a d'abord convoité pour lui-même l'Anneau (1), puis, ne pouvant le garder, il l'a livré aux géants en échange de Freia. Il a payé ainsi d'un salaire maudit le Walhall, garantie et signe visible de sa domination (2). Son règne est mal assuré, puisque fondé sur une injustice ; son pouvoir est précaire, car, tant que l'Or ne sera pas rendu aux profondeurs du Rhin, Wotan peut craindre que l'Anneau ne retombe aux mains de son rival Alberich et ne lui confère à nouveau cette puissance, supérieure à celle des dieux eux-mêmes, qu'il avait acquise en maudissant l'amour.

Wotan devra donc expier ses rêves d'ambition, d'éternité et d'omniscience. Partagé entre l'aspiration vers

(1) Wotan convoite l'Anneau tout en sachant fort bien qu'il fait tort aux Filles du Rhin en gardant l'Or qui leur appartient et que Loge a même promis de leur restituer. (*Ges. Schr.* *V*, 228 s., 260 s., 268.)

(2) « *Mit bösem Zoll zahlt'ich den Bau.* » (*Ges. Schr.* *V*, 65.)

l'amour et le désir impur de l'Or et de la toute-puissance, il va se trouver engagé dans un inextricable réseau de contradictions, jusqu'au moment où, vaincu par la douleur, désespérant de son œuvre, le dieu s'élèvera jusqu'au suprême renoncement, et comprendra la sublime nécessité de la mort libératrice.

C'est la peur d'abord qui vient troubler sa félicité. Wotan a voulu *savoir;* il a bu à la fontaine de la science. Dès lors il ne vit plus seulement dans le moment présent comme l'être instinctif, mais il calcule ses actes, il cherche à percer les voiles du futur. Et voici que sa science, qui devait assurer son règne, devient pour lui une source de misères en lui laissant entrevoir des dangers formidables dans les lointains de l'avenir. Erda la Voyante trouble son cœur par ses prédictions obscures et menaçantes. Elle est « l'âme antique de l'impérissable univers », la primordiale sagesse du monde » (1) ; elle sait le présent, le passé et le futur ; elle connaît « les mystères de l'abîme, ceux des montagnes, ceux des vallées, ceux aussi des airs et des flots ; pas un être en qui ne vive son âme ; pas de cerveau qui ne pense sa pensée ». Elle dort, couverte de givre, au plus profond du gouffre éternel ; « son sommeil est rêve, son rêve pensée, sa pensée l'empire du savoir (2); » et tandis qu'elle médite, ses filles, les Nornes, ourdissent pieusement dans la corde des destinées sa pensée éternelle (3). On le voit, Erda n'est autre chose que la conscience obscure de cette Nécessité aveugle qui, suivant les idées philosophiques de Wagner, régit l'univers (4). A

(1) « *Der ewigen Welt Ur-Wala.* » «*Urweltweise.* » (*Ges. Schr. V*, 261 ; *VI*, 152.)

(2) « *Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens.* » (*Ges. Schr. VI*, 153.)

(3) *Ges. Schr. VI*, 153.

(4) M. Ernst voit dans Erda la personnification de « la nature. » (*L'Art de R. Wagner*, p. 434.) Cette interprétation est, à mon sens, trop vague et ne

jamais ignorée de toutes les créatures qui vivent dans le présent et obéissent à l'instinct, elle ne se révèle qu'à Wotan qui a voulu savoir et prévoir. Et ses oracles pleins d'obscures menaces enfoncent l'aiguillon du souci dans le cœur du dieu. Il l'appelle « Souci originel », « Déesse de l'originel effroi » (1). Sa science l'emplit de la crainte de succomber ignominieusement sous l'assaut de quelque ennemi. Il a peur de la fin, et cette peur le rend égoïste (2) ; elle dirige désormais tous ses actes, elle lui ôte à tout jamais la paix de l'âme et supprime pour lui les joies que goûtent ceux qui s'abandonnent librement à leur instinct sans prétendre corriger la destinée ou soulever les voiles de l'avenir.

Privé de bonheur par suite de son savoir, Wotan est de plus entravé dans sa liberté par les lois que lui-même a imposées au monde. Si par les traités que garantissent les runes gravées sur la hampe de sa lance il règne sur l'univers, il est, à son tour, prisonnier de ces traités. Il a donné aux géants le trésor d'Alberich et l'Anneau comme salaire de leurs peines ; il est lié par ce pacte. Il ne peut rien entreprendre contre les géants, il lui est interdit de

rend pas compte de ce caractère de haute sagesse qui distingue Erda. Elle n'est pas la Nature, la Nécessité elle-même ; car la Nécessité est, dans les idées de Wagner, aveugle (voir p. 186) et se révèle par l'instinct inconscient. Elle n'est que le reflet de la Nécessité dans une raison infinie, elle est la science de l'univers. Elle est donc *inférieure* à la Nécessité elle même et ne saurait lui prescrire des lois. C'est pourquoi aussi sa sagesse s'efface devant la volonté de Wotan, « *dein Wissen verweht vor meinem Willen* » (*Ges. Schr. VI*, 156) quand celui-ci abdique son rêve d'éternité et veut lui-même ce que veut la Nécessité

(1) « *Ur sorge* » « *Urmütter Furcht* » (*Ges. Schr. VI*, 157). L'expression *Urmütter Furcht* est assez obscure. Erda est-elle conçue comme la déesse des craintes maternelles ? Ou bien les *Urmütter* seraient-elles ces « Mères » dont parle le second Faust de Gœthe, ces divinités mystérieuses qui trônent au loin dans la plus effroyable des solitudes ?

(2) « *Die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht.* » Lettre à Röckel, p. 35) C'est parce que l'amour ne règne plus en maître sur Wotan qu'il a voulu *savoir*, et que, par la science, il a connu la peur.

leur reprendre le gage qu'il leur a donné ; car s'il est quelque chose, c'est en vertu des pactes qu'il a conclus, et la hampe de sa lance souveraine se briserait dans sa main s'il violait la foi jurée (1). Tout son courage, toute sa puissance ne peuvent donc rien pour réparer l'iniquité primordiale, pour reprendre aux géants l'Anneau du Nibelung. Et les efforts qu'il fait pour échapper à la destinée ne font qu'aggraver ses peines. Frappé de crainte par les prédictions menaçantes d'Erda, il la poursuit jusqu'aux entrailles du monde pour lui arracher ses secrets. Vaincue par l'intensité de son amour, troublée dans l'orgueil de sa science, la déesse cède à Wotan : elle donne au dieu une fille, la Walküre Brünnhilde (2) ; de plus, elle lui prédit l'avenir. Ce sont les hordes d'Alberich, lui annonce-t-elle, qui menacent la puissance des dieux ; ivre de haine, le Nibelung aspire à la vengeance ; or, si jamais il recouvrait l'Anneau, le Walhall serait perdu. Avec ses sombres cohortes, il monterait à l'assaut du Burg des dieux ; grâce à l'Anneau, il détacherait de Wotan les héros du Walhall, et les contraindrait à se rallier à sa cause ; ce serait la fin des Bienheureux ! — Pour conjurer ce danger, Wotan cherche des auxiliaires dans la race des Hommes que jusqu'alors il avait réduite par son despotisme à courber passivement la tête sous des conventions fallacieuses. Sur ses ordres, les Walküres, filles de son désir (3), rallument le courage au

(1) *Ges. Schr. V*, 219 ; *VI*, 40, 124 s.

(2) Il est à remarquer, comme me le fait observer un correspondant obligeant, que, contrairement à ce que disent la plupart des commentateurs, Brünnhilde est *seule* fille d'Erda et de Wotan. Ce dernier dit en effet : « *von mir doch barg sie* EIN *Pfand: der Welt weisestes Weib gebar mir Brünnhilde dich* » (*Ges. Schr. VI*, 38). Et de même Erda : « EIN *Wunschmädchen gebar ich Wotan* » (Id. *VI*, 154). Les huit autres Walküres avec qui Brünnhilde a été élevée (*VI*, 38) sont bien filles de Wotan, mais non d'Erda; elles sont, d'après Fricka, le fruit d'amours illégitimes de Wotan, « *die schlimmen Mädchen, die wilder Minne Bund dir gebar* » (*VI*, 30).

(3) *Ges. Schr. VI*, 38. — Le terme de *Wunschmaid* que Wagner emploie souvent pour désigner les Walküres, et en particulier Brünnhilde, la pré-

sein de l'humanité ; par la guerre, par de rudes aventures elles préparent une race de héros capables de défendre le Walhall à l'heure de la lutte. Wotan lui-même, sous le nom de Wälse, s'unit à une mortelle et procrée un couple humain, Siegmund et Sieglinde ; avec son fils Siegmund, il court les bois à la manière des loups, endurcissant par des épreuves sans nombre le corps et l'âme du jeune héros : il espère qu'un jour Siegmund pourra accomplir l'exploit interdit aux dieux, tuer le géant qui sous les traits du dragon Fafner garde en son antre le trésor et l'Anneau du Nibelung, et ruiner ainsi à tout jamais les espérances d'Alberich. — Vain espoir ! — Déjà Siegmund surpasse en vaillance tous les hommes ; un jour, poursuivi par ses adversaires après une lutte inégale, il se réfugie, blessé et sans armes, chez son ennemi Hunding ; reconnu par Hunding, il semble qu'il n'ait plus qu'à mourir ; mais, dans la cabane de son ennemi, il retrouve sa sœur Sieglinde, mariée contre son gré à Hunding qu'elle hait ; elle indique à son frère le glaive de victoire, Nothung, que Wälse lui avait promis jadis ; puis les deux Wälsungen s'unissent d'amour et s'enfuient ensemble, poursuivis par Hunding. Wotan, dans le combat qui s'apprête, voudrait donner la victoire à Siegmund. Mais sa femme Fricka se révolte contre cette décision. Gardienne de la coutume, elle proteste au nom de la morale violée contre l'union incestueuse d'un frère et d'une sœur ; elle exige la mort de Siegmund. Et comme Wotan essaye de sauver le héros qu'il aime, elle lui démontre victorieusement que Siegmund ne peut pas accomplir l'exploit que le dieu attend

férée de Wotan, est la traduction littérale du norrois *óskmær* (une désignation des Walküres dans l'Edda), et signifie dans la pensée de Wagner soit « Vierge issue du désir de Wotan », soit « Vierge exécutrice du désir de Wotan ».

de lui. S'il est brave, c'est à Wotan qu'il doit sa bravoure ; c'est le dieu qui a versé dans son cœur l'audace et l'ambition, c'est lui qui a exalté sa témérité contre les lois divines, lui qui a guidé ses pas vers la cabane de Hunding, lui encore qui à l'heure de la détresse a mis entre ses mains l'épée victorieuse. Siegmund n'est donc que la créature de Wotan ; pas plus que son père, il n'a le droit d'affronter Fafner et de reprendre l'Anneau. Et le dieu vaincu ne peut que courber la tête, en maudissant les lois qu'il a lui-même créées et dont il est à présent l'esclave : « Dans mes propres liens, je me suis pris : de tous les êtres, moi le moins libre (1) ! » Siegmund périra.

Alors dans l'âme du dieu torturé par un désespoir infini s'élève le sentiment qui seul peut l'affranchir de ses angoisses : le renoncement, l'acceptation volontaire de la mort. Il ne voit désormais aucun moyen de lutter contre la destinée. Comment pourrait-il en effet créer un être vraiment libre, un être qui serait distinct de lui, indépendant, mais capable néanmoins de reprendre l'Anneau et de réparer ainsi l'iniquité initiale : « Ignominie divine ! Déshonorante détresse ! Dégoût de ne retrouver que moi-même, éternellement, dans tout ce que je crée ! Autre chose, voilà ce que je cherche, autre chose que moi : c'est en vain ! car l'être indépendant doit se créer lui-même : — je ne sais que me pétrir des valets » (2) ! Wotan se voit donc condamné par une inexorable fatalité, en vertu de l'anathème qui pèse sur tous ceux qui ont touché à l'Anneau d'Alberich, à échouer dans ses plans : « Je dois abandonner qui j'aime, égorger qui j'aime, le trahir, mentir à la parole en laquelle il a foi ! Adieu donc, gloire du rang suprême, éblouissante ignominie de la magnificence

(1) « *Ich unfreiester Aller* » (*Ges. Schr. VI*, 36).
(2) *Ges. Schr. VI*, 41.

divine ! Mon édifice, puisse-t-il crouler ! Mon œuvre, je la répudie ! Je ne désire plus rien sinon la fin ! – la fin (1) ! » Et Wotan, torturé par le sentiment de son impuissance, hanté par l'effroyable désir d'ensevelir sous les ruines du monde anéanti son inguérissable tourment, bénit, la rage au cœur, le futur maître du monde, Hagen, le fils d'Alberich, engendré dans la haine par le Nibelung comme Siegmund fut engendré dans l'amour par le dieu. « Soit, je te bénis, fils du Nibelung ! Plein, pour elle, d'un profond dégoût, je te lègue cette vaine splendeur de la divinité : tu peux en rassasier ton insatiable haine (2) ! »

Une dernière épreuve achève de briser l'orgueil de Wotan. Il a ordonné à la Walküre Brünnhilde, la confidente de ses plus secrètes pensées, la fille de son désir aimée entre toutes, de frapper Siegmund. Mais Brünnhilde emportée par l'amour et la pitié, sûre aussi qu'en aidant Siegmund elle suit la vraie volonté de son père, désobéit aux ordres de Wotan. Elle cherche à donner la victoire au fils de Wälse : il faut que Wotan lui-même brise de sa lance l'épée qu'il avait donnée à Siegmund et le livre sans défense aux coups de Hunding. A la douleur de frapper un fils aimé s'ajoute pour Wotan la colère de voir sa fille sa plus chère se révolter contre ses ordres, braver son autorité. Il frappe l'infidèle d'un châtiment effroyable : « Tu n'étais que par ma volonté, c'est contre elle que tu as voulu ; tu étais mon Désir fait vierge, c'est contre lui que tu as décrété ; la vierge porteuse de mon bouclier, et c'est contre moi que tu l'auras porté ; tu disposais pour moi du sort, et c'est contre moi que ton choix en aura disposé ; ton âme inspirait mes héros, et c'est contre moi

(1) *Ges. Schr. VI*, 42.
(2) *Ges. Schr. VI*, 43.

que tu les animes ! — Ce que tu étais, Wotan te l'a dit : ce que tu es encore, constate-le toi-même ! Fille de mon Désir, tu ne l'es plus ; une Walküre, tu l'auras été : — Sois donc dorénavant ce qu'ainsi tu es encore..... Tu es exclue de la race des Dieux, retranchée de la souche éternelle... Sur cette cime, je t'exile ; d'un sommeil sans défense, j'y vais fermer tes yeux. Au premier homme alors la vierge, au premier homme qui la trouvera sur sa route, et qui l'éveillera (1). » Pourtant, devant les supplications de sa fille, Wotan s'adoucit : sa colère le quitte pour faire place à une immense mélancolie. Brünnhilde, il le sait, n'est qu'une partie de lui-même ; elle est son amour pour l'Homme héroïque qu'il vient de frapper pour obéir à une loi qu'il hait maintenant ; elle est son « meilleur Moi » qu'il a dû immoler tout à l'heure aux exigences impérieuses de sa raison. Il ne peut l'abandonner à un lâche, à un indigne, sans se diminuer lui-même. Il écartera donc du rocher où repose sa fille tout homme accessible à la peur. Autour de Brünnhilde endormie jaillira une muraille de flamme infranchissable à quiconque craint la Lance du Dieu ; nul ne saurait conquérir la Walküre, sinon le héros plus libre que Wotan même, — l'Homme élu qui seul peut sauver le Monde (2). Et quand Wotan d'un baiser enlève à Brünnhilde la divinité, et dépose la vierge endormie sur un tertre moussu où, abritée par les larges branches d'un sapin, elle attendra, sous son armure de Walküre, le libérateur qui doit la réveiller, — c'est en réalité sa propre âme, son propre désir de vivre qu'il a couché au tombeau.

Il a renoncé, désormais, à son rêve de puissance et

(1) *Ges. Schr. VI*, 72, ss.

(2) « *Der Feige fliehe Brünnhilde's Fels : denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott.* » (*Ges. Schr. VI*, 83.)

d'éternité. Il n'agit plus ; il ne lutte plus ; il ne fait plus rien pour détourner la catastrophe qui mettra fin à son règne ; il parcourt le monde sous les traits d'un Voyageur, spectateur passif des événements qui se déroulent sur terre et qui préparent l'ordre de choses nouveau (1). L'apaisement s'est fait en son cœur. Il ne craint plus à présent la science d'Erda : « La fin des dieux, annonce-t-il à la Voyante, ne m'épouvante guère, depuis que j'y aspire, depuis que je la veux ! Ce que jadis, dans une crise de sauvage douleur et de désespoir, j'ai résolu, c'est librement que je l'exécute, avec joie et sérénité (2). » Wotan a compris la loi éternelle de l'évolution qui régit le monde : tout ce qui est doit naître, grandir, aimer, se multiplier et mourir, — les dieux comme les hommes. Il obéit désormais à l'universelle Nécessité, non plus avec douleur comme au temps où, la rage au cœur, il sacrifiait Siegmund aux rancunes de Fricka et saluait amèrement dans le fils du Nibelung le futur maître de l'Univers, — mais avec une joyeuse soumission, une acceptation virile de l'inévitable. Il n'est plus un révolté, mais un résigné ; il ne *nie* plus, il ne maudit plus la vie ; il *affirme*, il veut ne plus exister. Les dieux s'évanouiront dans l'éternelle nuit, mais l'Homme vivra et régnera à leur place. C'est à Siegfried, au fils de Siegmund et de Sieglinde, au héros libre et sans peur qui ne doit rien aux dieux et n'a reçu d'eux ni conseil ni assistance que Wotan lègue son héritage. C'est lui qui arrachera au dragon l'Anneau du Nibelung, qui réveillera Brünnhilde endormie. Unis dans l'amour ils accompliront l'acte libérateur et rédempteur

(1) *Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen* (*Ges. Schr. VI*, 124), dit Wotan à Alberich.

(2) *Ges. Schr. IV*, 156 ; de même dans les lettres à Röckel, p. 38, Wagner désigne Wotan par l'expression « *mein untergangsbedürftiger jovialer Gott* ».

du Monde et rendront aux Filles du Rhin l'Or qui leur fut ravi jadis (1). Wotan maintenant a vaincu le souci, il a reconquis sa liberté. C'est lui, dès lors, qui domine Erda, car la science de la Voyante s'arrête là où commence la volonté libre, la volonté qui s'est haussée jusqu'à vouloir l'ordre universel. C'est la Nécessité — non la Sagesse — qui gouverne le monde ; et Wotan, par sa libre acceptation du destin, s'est identifié avec cette Nécessité elle-même.

Une dernière fois pourtant l'instinct de domination se réveille en lui. Il se rencontre avec Siegfried vainqueur du dragon ; le héros, brandissant l'épée qu'il s'est forgée lui-même avec les débris du glaive de Siegmund, va franchir la barrière de flammes qui protège Brünnhilde. A cette vue, la jalousie de Wotan s'éveille : il voudrait arrêter le jeune intrépide, l'empêcher de pénétrer jusqu'à la Walküre ; il ne peut se résoudre à céder sans lutte à l'amour d'un mortel celle qui fut la fille de son Désir. Quand il se voit bravé par Siegfried, sa fureur s'allume : il n'entend pas être mis de côté par celui qui doit le remplacer ; il veut se mesurer avec lui et suc-

(1) C'est *à ce moment seulement* que se précise dans la pensée de Wotan l'idée que l'Anneau doit être restitué aux Filles du Rhin comme le lui avait conseillé Loge dès le début (*Ges. Schr V*, 260) ; dans *Rheingold* Wotan entend garder l'Anneau pour lui ; dans la *Walküre*, il veut le faire reprendre aux géants par un héros avec l'idée de rentrer ainsi lui-même en possession de l'Anneau. Dans son entretien avec Erda, par contre, il dit expressément à la Voyante : « *Wachend wirkt dein vissendes Kind* [Brünnhilde] *erlösende Weltenthat.* » (*Ges. Schr. VI*, 156.) Cette *action libératrice* ne peut être autre chose que la restitution de l'Anneau aux filles du Rhin. Un passage d'une lettre à Röckel (p. 36) confirme cette interprétation de la pensée de Wotan. Wagner dit en effet : « *Erst als der Ring auch Siegfried verderben musz, beigreift er* [Wotan], *dasz einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eignen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechtes.* » Au moment où Wotan s'entretient avec Erda, Siegfried vient en effet de conquérir l'Anneau sur Fafner et d'être averti par celui ci de la malédiction qui pèse sur l'or du Nibelung. Dès ce moment-là, Wotan peut donc prévoir que l'anathème d'Alberich n'épargnera pas même Siegfried, et conclure de là que la restitution de l'or aux ondines peut seule rétablir l'ordre troublé de l'univers.

comber du moins les armes à la main ; il veut combattre, malgré ses suprêmes résolutions; il rêve même la victoire, une victoire qui ruinerait à tout jamais ses espérances (1). Il brandit la Lance éternelle qui jadis avait, une fois déjà, brisé l'épée donnée par lui à Siegmund. Mais Siegfried ne tient son glaive que de lui-même : il fait voler en éclats l'arme divine. Vaincu, le dieu cède sans regrets la place à l'Homme victorieux, à « l'Eternellement-Jeune »; « Va donc ! s'écrie Wotan, je ne puis te retenir (2) ! »

Et le dieu remonte au Walhall, tenant dans sa main les tronçons de sa lance brisée. D'un geste il ordonne à ses fidèles de couper le tronc desséché du Frêne du Monde et de dresser un gigantesque bûcher tout autour du palais divin. Alors il prend place sur son trône ; à ses côtés sont assis les dieux tremblants ; tout autour d'eux, en cercle, les héros du Walhall remplissent l'enceinte. Le câble des Nornes s'est rompu ; l'éternelle science est à son terme ; les sibylles n'ont plus rien à dire à l'univers. Le Destin lui-même va parler. Muet, immobile et grave, Wotan, assis sur son trône divin, sa lance brisée à la main, attend la fin. « Ses corbeaux, tous les deux, sont partis en mission : s'ils revenaient, quelque jour, avec d'heureuses nouvelles, une fois encore — la dernière fois, — le dieu sourirait pour l'éternité (3). » Wotan, sûr désormais que la fin des dieux est proche, concentre ses

(1) Lettres à Röckel, p. 38 s. : « Er (Wotan) *ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch... dasz sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt !) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünnhilde ; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht so bei Seite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden : aber auch diesz ist ihm so wenig absichtliches Spiel, dasz er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie er sagt — ihn nur noch elender machen müszte.* »

(2) *Ges. Schr. VI*, 163.

(3) *Ges. Schr. VI*, 202 s.

pensées sur le drame ultime qui se joue sur terre. L'avenir de l'univers est entre les mains des hommes. Si Brünnhilde et Siegfried accomplissent la dernière volonté de Wotan et rendent aux Filles du Rhin l'Anneau du Nibelung, la loi d'Amour régnera désormais sur terre, et les générations futures vivront dans la joie. Mais si l'Anneau retombe aux mains du hideux Alberich, c'est la Haine qui triomphe dans l'univers asservi pour toujours au funeste pouvoir de l'Or. Autour du cadavre de Siegfried assassiné, se joue, sous le regard résigné du dieu las de vivre, le bonheur ou le malheur du Monde. Enfin Brünnhilde exauce le vœu de son père. Purifiée par la douleur, son âme s'ouvre à l'intuition des lois suprêmes de l'univers. Elle restitue l'Anneau aux profondeurs du Rhin, sachant qu'elle répare ainsi l'iniquité primordiale et qu'elle donne au maître des dieux le repos dans la mort auquel il aspirait : « Tout, tout, s'écrie-t-elle, je sais tout ; oui, tout m'est devenu clair! J'entends bruire les ailes de tes corbeaux : allons, je te les renvoie tous deux, porteurs du message désiré, si douloureusement désiré ! Meurs en paix, ô dieu... *Ruhe! Ruhe, du Gott* (1) *!* » Tandis que les corbeaux de Wotan s'envolent vers le Walhall, la Walküre, avant de s'élancer sur le bûcher enflammé de Siegfried, annonce aux survivants du grand carnage la loi future de l'Univers. « La race des dieux a passé comme un souffle, le monde que j'abandonne est désormais sans maître : le trésor de ma science divine, j'en vais faire part à l'Univers. — Ni la richesse, ni l'or, ni la grandeur des dieux ; ni maison, ni domaine, ni pompe du rang suprême ; ni les liens fallacieux de tristes conventions, ni la rigoureuse loi d'une morale hypocrite : — dans la douleur comme dans la joie,

(1) *Ges. Schr*, *VI*, 253.

seul nous rend bienheureux — l'Amour » (1). Et quand tous les acteurs du drame humain — Siegfried et Brünnhilde, Gunther et Hagen — ont péri, alors paraît une dernière fois, dans le Walhall embrasé, parmi les rougeoyantes clartés du ciel où s'allume comme une aurore boréale — le héros de la grande tragédie du monde, Wotan, qui l'âme apaisée, « souriant d'un sourire éternel, » s'abîme dans le Crépuscule des dieux.

IV

« Nous devons apprendre à mourir, écrivait Wagner à son ami Röckel, — à mourir *entièrement*, dans la pleine acception de ce mot.... Wotan s'élève sur les tragiques sommets de l'abnégation jusqu'à *vouloir* son anéantissement. Et c'est là aussi tout ce que doit nous enseigner l'histoire de l'humanité : *vouloir l'inévitable* et l'accomplir spontanément. L'œuvre ultime de cette volonté suprême qui s'anéantit d'elle-même, c'est l'avènement de l'homme *qui ne connaît pas la peur*, qui agit toujours par amour — *Siegfried* (2). » Ainsi le drame de Siegfried est, dans l'idée de Wagner, la conclusion naturelle de la tragédie de Wotan et tire son sens de cette tragédie. Le renoncement du dieu est la condition nécessaire de l'apparition triomphale du jeune héros. C'est parce que Wotan a abjuré tout désir égoïste, quitté toute idée de domination, affranchi l'humanité de toute tutelle, qu'a pu naître l'Homme libre et sans peur qui répare spontanément la faute des dieux, et rend possible, sur la terre, l'avènement du règne de l'Amour. C'est Wotan qui a préparé, prévu, rendu possible la

(1) *Ges. Schr. VI*, 254 s.
(2) Lettres à Röckel, p. 35 s.

naissance de Siegfried ; le héros est ainsi en quelque sorte issu de son désir, comme la Walküre Brünnhilde est la fille de son désir. Et si, dans *Siegfried*, Wotan paraît à peine sur la scène, si dans le *Crépuscule des dieux* il ne se montre qu'à l'apothéose finale, trônant au milieu des dieux dans le Walhall embrasé, si dans l'une et l'autre pièce il n'exerce aucune influence directe sur la marche des événements, c'est son esprit pourtant qui, invisible et muet, dirige toute l'action. Siegfried et Brünnhilde nous apparaissent en quelque sorte comme des incarnations du dieu : en eux s'épanouit, rajeunie, purifiée, régénérée, la meilleure partie de l'âme de Wotan.

Siegfried et Wotan nous représentent ainsi la succession, perpétuelle des générations, le contraste éternel entre l'être qui grandit et celui qui s'incline vers sa fin. Wotan, c'est l'homme déjà mûr qui, le déclin venu, se soumet à la loi du changement, et se montre supérieur à la fatalité qui régit le monde en accomplissant librement ce que lui impose la nécessité. Siegfried, c'est la jeunesse qui, radieuse et souriante, sûre de sa force et confiante dans son étoile, s'élance à la conquête de l'univers, brisant d'un geste, sur son passage, les puissances malfaisantes ou vieillies qui lui barrent le chemin. Tout cède à sa jeune vigueur : il a raison de la force brutale du dragon Fafner, il déjoue les ruses du traître Mime, il n'est arrêté ni par la lance de Wotan, ni par le feu qui flambe autour du rocher de Brünnhilde. Et tout s'incline aussi devant le charme tout-puissant qu'exerce sa radieuse apparition : Brünnhilde et Gutrune s'enflamment d'amour à sa vue ; Gunther échange avec lui des serments d'amitié ; le monstrueux Fafner lui-même, le lourd et sombre gardien de l'Anneau, ne peut se défendre de cette étrange séduction qui émane de son jeune vainqueur, attache sur lui son œil mourant,

sans haine, avec une sorte d'admiration obscure, et, avant d'expirer, met son meurtrier en garde contre les périls qui le menacent.

De la jeunesse, Siegfried a aussi la parfaite spontanéité. Wotan a voulu boire à la fontaine de sapience et se diriger d'après les conseils de sa raison souveraine. Siegfried au contraire obéit toujours à la loi primordiale de l'instinct. Il vit en communion avec la nature ; il comprend les murmures mystérieux de la forêt, il écoute les gazouillements des oiseaux et essaye de les imiter ; il se sent tout proche des bêtes de la forêt, il les aime, il les épie dans leurs retraites au fond des halliers sauvages ; c'est en les observant qu'il devine ce qu'est l'amour et se prend à souhaiter de connaître sa mère. Il n'a d'autre guide dans sa vie que les impulsions de la nature : « Suivre les inspirations de mon cœur, dit-il, c'est là ma loi suprême ; ce que j'accomplis en obéissant à mon instinct, c'est là ce que je dois faire. Cette voix est-elle pour moi maudite ou bénie ? Je ne sais, mais je lui cède et ne m'efforce jamais d'aller à l'encontre de ma volonté (1). » Et c'est pourquoi aussi il agit toujours sans crainte, sans hésitations, sans longues réflexions, insoucieux du passé et de l'avenir, tout entier à la sensation présente. Tandis que Wotan qui écoute sa raison et sa science est accablé de soucis et tremble devant les prédictions menaçantes d'Erda, Siegfried ne connaît pas la peur. C'est en vain que Mime voudrait la lui enseigner ; il ne tremble ni devant le mystère inquiétant du bois ténébreux, ni devant le dragon hideux, ni devant la lance de Wotan, ni devant le mur de flammes qui protège Brünnhilde ; il ne s'émeut ni des conseils de Fafner qui le met en garde contre la malédiction attachée au

(1) Esquisse de 1848, *Ges. Schr. II*, 163.

trésor, ni des prédications des ondines qui l'avertissent qu'il mourra s'il ne leur abandonne pas l'Anneau qu'il porte à son doigt. Il traverse ainsi la vie, heureux, le cœur serein sans jamais être effleuré par les inquiétudes qui troublent les âmes hantées par l'ambition et anxieuses de ce que leur apportera l'avenir. Tandis que Wotan se consume en des rêves stériles de puissance et d'éternité, et détruit lui-même sa propre liberté en s'enchaînant par de fallacieux contrats, Siegfried se borne à suivre la loi de la Nécessité. Elle lui ordonne, comme à tous les êtres, d'user de sa force et d'aimer, elle le pousse aux aventures et le conduit vers la femme. A travers tous les événements de la vie il conserve intacte sa liberté intérieure, car sa volonté est toujours d'accord avec la loi de l'univers. Et il atteint ainsi à la suprême sagesse, — une sagesse qui ne médite pas, qui ne calcule pas, mais qui s'exprime directement par des actes. Siegfried, en effet, est un naïf, mais non pas un inconscient ; il est, comme l'écrit Wagner à Röckel, « l'homme le plus parfait que je puisse concevoir » ; loin d'être le jouet d'une aveugle nécessité, il sait ce qu'il fait, agit en pleine conscience de lui et de l'univers. Nulle part cette sagesse supérieure n'apparaît mieux que dans la scène entre Siegfried et les Filles du Rhin qui lui demandent avec des flatteries et des railleries d'abord, avec des menaces ensuite, l'Anneau du Nibelung qu'il porte au doigt et qui va causer sa perte. Or Siegfried connaît la vertu magique de ce talisman, mais il n'en fait point de cas ; dans sa générosité il le donnerait volontiers aux ondines pour satisfaire leur caprice : sitôt qu'elles le menacent et cherchent à l'effrayer en lui prophétisant sa mort prochaine, il garde l'Anneau, comme témoignage qu'il n'a pas encore connu la peur. Peu lui importe, en effet, la mort, inévitable pour toute

créature ; jamais la crainte de la fin ne le fera renoncer à sa loi intérieure : « C'est l'héritage du monde que m'a gagné l'Anneau, dit-il aux ondines : en faveur de l'amour j'y renoncerais volontiers ; — je vous le donne en échange d'un baiser. Mais ce n'est point en menaçant mon corps, mon existence, que vous m'arracherez cet Anneau, quand il ne vaudrait pas un doigt ! Car mon corps et mon existence, — plutôt que de renoncer à l'amour pour les paralyser des entraves de la peur, — mon corps, mon existence, — voyez ! — comme ceci, je les jette loin de moi ! » (1) C'est là le secret de la vaillance, de la gaîté, de la suprême liberté de Siegfried ; il n'aspire pas, comme Wotan, à l'éternité. L'existence n'a de prix pour lui que s'il peut y marcher la tête haute, toujours fidèle à l'instinct irrésistible qui le pousse vers les exploits glorieux et vers l'amour. Mais il ne l'aime pas *pour elle-même* ; il est toujours prêt à la quitter ; et il fait aussi peu de cas de sa vie que de la motte de terre, ramassée sur le sol, qu'il jette insoucieusement par-dessus son épaule. Au faîte de la puissance, dans tout l'éclat de sa triomphante jeunesse, Siegfried s'est donc élevé déjà jusqu'à cette sagesse suprême, jusqu'à cette acceptation souriante de la fin que Wotan n'atteint qu'au terme de sa destinée, lorsque la souffrance a brisé en lui le désir de domination et d'éternité (2).

(1) *Ges. Schr. VI.* 238.

(2) Dans les lettres à Röckel (p. 39) Wagner signale lui-même à son ami ce côté du caractère de Siegfried : « *Allerdings soll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewusztlosen machen : im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewusztsein immer nur im gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgiebt : wie ungeheuer ich dieses Bewusztsein*, das fast nie ausgesprochen werden darf, *erhebe, wird Dir aus der Scene Siegfried's mit den Rheintöchtern klar werden*, etc. » — J'insiste sur cette « sagesse » de Siegfried parce qu'on a souvent représenté Siegfried comme une sorte de brute inconsciente. Voir p. ex., le jugement de C. Mendès : « Siegfried est le héros enfant, le gamin farouche de la forêt. Il est robuste et puéril ; il n'a peur de rien et s'étonne de tout. Il a les lourdeurs d'un jeune ourson et la prestesse d'un écureuil » ; ou celui de

De même qu'en Siegfried revit le « meilleur Moi » de Wotan, de même aussi, en Brünnhilde, se perpétue l'indestructible aspiration du dieu vers l'amour. Brünnhilde, comme nous l'avons dit, est fille d'Erda et de Wotan ; de sa mère elle tient la souveraine sagesse, de son père la volonté. « Nulle, dit Wotan, ne connut comme elle ma plus intime pensée ! Nulle n'eut comme elle l'intelligence de la source de ma volonté ; elle-même était le sein créateur de mon désir » (1). Quand Wotan, rongé par un affreux désespoir, se voit obligé de renoncer à défendre Siegmund, de trahir le héros qni avait mis en lui sa confiance, de tarir, par conséquent, en son cœur la source de l'amour (2), Brünnhilde reste fidèle à la volonté primitive de son père, elle prend le parti de la loi d'amour contre la morale traditionnelle. « Messagère guerrière de Wotan, dit-elle pour se justifier, j'ai vu ce que tu ne pouvais voir, toi : par devoir même j'ai vu Siegmund. En allant lui prédire sa mort, j'ai observé l'œil du héros, j'ai entendu sa voix, j'ai entendu sa détresse auguste ! Cette plainte criée vers moi par les lèvres du brave, cet effroyable désespoir de l'amour le plus spontané, cette suprême assurance du plus navré des cœurs, retentissaient à mon oreille, révélaient à mes yeux, nettement, l'origine du frisson sacré dont mon âme palpitait en ses profondeurs. Interdite, bouleversée, debout devant lui, confuse je ne sus plus songer qu'à l'aider » (3). Cette aspiration vers l'amour que Wotan — au prix de quel douloureux sacrifice ! — bannit de son âme, s'incarne ainsi en Brünnhilde qui s'insurge

St-Saëns : « Siegfried est la puberté et la force brutale, rien de plus. Il est bête comme une oie, donne tête baissée dans tous les panneaux, n'éveille pas la moindre sympathie. »

(1 *Ges. Schr. VI*, 71 s.

(2) « *Gräszliche Noth den Grimm mir schuf, einer Welt zu Liebe der Liebe Quell im gequälten Herzen zu hemmen.* » (*Ges. Schr. VI*, 78).

(3) *Ges. Schr. VI*, 77 s.

contre la Loi conventionnelle imposée au monde par l'ambition de Wotan et se met par là volontairement en dehors de la race des dieux ; car Wotan ne peut que frapper Brünnhilde de même qu'il a dû condamner Siegmund et fermer son cœur à l'amour. Mais par sa révolte, aussi, la Walküre s'affranchit, devient une personnalité libre et indépendante au lieu de n'être que le reflet du désir de Wotan. Elle existe désormais par elle-même, elle obéit à sa loi propre comme Siegfried qu'elle a sauvé de la mort en protégeant sa mère Sieglinde contre la fureur de Siegmund d'abord, de Wotan ensuite ; elle devient ainsi capable de collaborer à la grande œuvre de rédemption qui doit se faire en dehors de Wotan et des dieux du Walhall.

La rencontre de Siegfried et de Brünnhilde, de l'Homme et de la Femme, est le moment décisif dans cette œuvre de salut. Elle marque l'avènement de l'Humanité sur terre. Ni Siegfried, ni Brünnhilde en effet ne peuvent réaliser *isolément* l'idéal humain ; ils ne sont que les deux moitiés de l'humanité. C'est seulement grâce à leur union dans l'amour que peut naître l'homme complet et parfait (*Mensch*) (1). Par l'amour qui les enflamme l'un pour l'autre et les confond en un être unique, chacun des deux amants est sans cesse présent dans l'autre, comme l'exprime Wagner dans le beau dialogue qui termine le prologue du *Crépuscule des dieux :*

Brünnhilde : Oh ! si Brünnhilde était ton âme.
Siegfried : C'est par elle que s'enflamme mon courage.
Br. — Tu serais donc Siegfried et Brünnhilde ensemble ?
S. — Où je suis, tous les deux sont présents.

(1) Lettres à Röckel, p. 27 et 37.

Br. — Le roc, ma retraite, sera donc désert ?

S. — Ne faisant qu'un, nous y serons tous deux.

Br. — O dieux augustes, êtres sublimes ! rassasiez vos yeux du couple sacré ! Éloignés l'un de l'autre qui nous séparerait? Séparés, qui, l'un de l'autre nous éloignerait ?

S. — Salut à toi Brünnhilde ! resplendissante étoile ! Salut radieux amour !

Br. — Salut à toi Siegfried ! victorieuse lumière ! Salut radieuse vie (1).

L'Homme intégral, le successeur des dieux est né. Il ne lui reste plus qu'à accomplir l'acte libérateur, à fonder pour toujours le règne de l'amour en rendant impossible à tout jamais le règne de l'Or et de l'égoïsme, en restituant aux Filles du Rhin l'Anneau d'Alberich. Rien ne semble plus s'y opposer puisque cet anneau se trouve entre les mains de Siegfried, vainqueur de Fafner... Et pourtant l'acte de rédemption devient tout à coup impossible : Siegfried donne à Brünnhilde l'Anneau comme gage de leur indissoluble union. Et ainsi par une effroyable fatalité — où l'on reconnaît l'effet le plus tragique de l'anathème proféré par le Nibelung (2) — l'Anneau maudit devient pour elle le symbole même de l'amour. Nulle puissance au monde, désormais, ne peut plus contraindre Brünnhilde à s'en défaire. En vain la Walküre Waltraute descend vers elle pour lui révéler le désir suprême de Wotan : « Aux Filles du Rhin profond, qu'elle restitue l'Anneau : Dieu, monde, seraient délivrés du fardeau de

(1) *Ges. Schr. VI*, 185 s.

(2) Wagner écrit à Röckel (p. 41) : « *Schauert es Dich aber, dasz dieses Weib gerade in diesem* verfluchten Ringe *das Symbol der Liebe bewahrt, so wirst du ganz nach meiner Absicht empfinden und hierin die Macht des Nibelungen-Fluches auf seiner furchtbarsten, tragischsten Höhe, erkennen : dann wirst Du überhaupt die Nothwendigkeit des ganzen letzten Drama's « Siegfried's Tod » erkennen. Das muszten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden.* »

l'anathème » (1). Brünnhilde ne sait plus qu'une chose : c'est que pour suivre la loi d'amour, elle s'est séparée de Wotan, elle a renoncé à sa divinité ; que l'amour est pour elle la seule loi, le seul dieu ; que l'Anneau donné par Siegfried est le gage de leur amour ; et que, par suite, elle ne peut le sacrifier en faveur de Wotan. « Il est pour moi plus, cet Anneau, répond-elle à Waltraute, plus que les délices du Walhall, plus que la gloire des Éternels : un seul regard, jeté sur son or clair, un seul éclair de sa splendeur sacrée, sont, pour moi, plus précieux que la perpétration du bonheur des dieux, de tous les dieux ! car, bienheureusement, c'est par lui que rayonne, à mes yeux, l'amour de Siegfried... Vers l'auguste assemblée des dieux, va-t-en d'ici : pour mon Anneau, rapporte-leur ceci : l'amour, non, jamais je n'y renoncerai ; l'amour, non, jamais ils ne me l'arracheront, — dût s'écrouler en ruines la splendeur du Walhall » (2).

La malédiction qui repose sur l'Or atteint également Siegfried. Sans doute elle n'a pas prise sur lui comme sur Wotan. Le dieu a porté sur l'Anneau une main avide ; il a ressenti — pour un instant au moins — la soif de l'Or (3). Sur lui l'anathème a donc eu son plein effet : l'âme même de Wotan a été atteinte par le poison de l'égoïsme ; il a connu les souffrances d'un cœur partagé entre l'aspiration vers l'amour et le désir d'une puissance éternelle ; les malheurs qui le frappent sont la conséquence logique de ce conflit intérieur qui déchire son âme. Au contraire l'âme de Siegfried est pure ; elle ne connaît ni la peur, ni

(1) *Ges. Schr. VI*, 203.
(2) *Ges. Schr. VI*, 204 s. cf. Lettres à Röckel, p. 40 s.
(3) « *Ich berührte Alberich's Ring — gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich : — was ich liebe musz ich verlassen, morden, was je ich minne, trügend verrathen wer mir vertraut!* » (*Ges. Schr. VI*, 42).

l'envie, elle est tout entière remplie par l'amour ; sur elle l'anathème d'Alberich est donc, en un sens au moins, sans force ; car si le héros n'ignore pas la vertu de l'Anneau, il ne peut comprendre, dans l'innocence de son noble cœur, à quoi pourrait bien servir la puissance qui lui est ainsi échue (1). La malédiction n'atteint donc pas Siegfried *par l'intérieur* comme Wotan, mais seulement *par l'extérieur*. Il sera, comme aussi Brünnhilde, la victime d'une fatalité inexorable qui s'acharne sans merci sur tous ceux qui ont touché l'Or maudit, même sur les meilleurs ; il périra innocent, prenant sur lui la faute des dieux et l'expiant par sa mort. « O vous, saints gardiens des serments, s'écrie Brünnhilde avant de s'élancer sur le bûcher de Siegfried, tournez vos regards vers ma douleur en fleur, voyez votre faute éternelle ? Entends ma plainte, toi le plus grand des dieux ! En lui faisant réaliser le plus courageux des exploits, tu as voué le héros au sombre pouvoir de la destruction : — moi, — c'est moi qu'il a dû trahir, lui le plus pur d'entre les purs, pour qu'une femme pût savoir, comprendre ! » (2).

Conduit par cette fatalité cruelle engendrée par l'anathème d'Alberich, Siegfried, après avoir quitté Brünnhilde, se dirige vers les demeures de Gunther, accepte des mains de Gutrune le philtre d'oubli, s'éprend aussitôt de la jeune fille et, pour obtenir sa main, offre à Gunther de

(1) Ainsi s'expliquent très simplement une série de passages, qui, à première vue, semblent se contredire entre eux et contredire l'idée générale de la pièce. Siegfried est averti par l'oiseau de la forêt de la valeur de l'Anneau (*Ges. Schr. VI*, 139) et sait fort bien que par lui il est maître de l'héritage du monde (*id.* 238) ; mais il ignore à quoi l'Anneau et le *Tarnhelm* pourront lui être bons (*Was ihr mir nützet weisz ich nicht*, ibid, 143). Et c'est pourquoi aussi il échappe à l'anathème comme le sait Wotan (*ibid.* 156) et comme l'avoue même Alberich (*an dem furchtlosen Helden erlahmt selbst mein Fluch : denn nicht weisz er des Ringes Werth, zu nichts nützt er die neidlichste Macht*. ibid 210 s.).

(2) *Ges. Schr. VI*, 252.

traverser à sa place la barrière de feu qui protège Brünnhilde, et de conquérir pour lui la vierge guerrière. Il devient sans le savoir, sans le vouloir, traître à tous ses serments. Sans doute, cet enchantement de Siegfried par le philtre d'amour est peut-être, dans une certaine mesure, symbolique : il représente, comme on l'a souvent fait remarquer, l'irrésistible séduction exercée par la femme sur l'homme naturel qui s'abandonne tout entier à la sensation présente, et qui, dans l'ivresse de l'amour présent, perd tout souvenir du passé ; en ce sens, Brünnhilde a le droit de dire : « En l'excès de ma misère, je le devine clairement : le charme qui m'enchanta mon époux, c'est Gutrune » (1). Il est certain, toutefois, que Siegfried, dans l'idée de Wagner, n'est pas *coupable*, qu'il ne trahit pas ses serments pour satisfaire un caprice de ses sens, mais qu'il est la victime innocente d'une fatalité extérieure à lui, dont il n'a pas conscience, dont il n'est pas responsable, et dont Wagner voit le principe dans ce pouvoir néfaste que l'Or exerce sur tout l'univers (2).

Siegfried promet donc à Gunther de conquérir pour lui Brünnhilde qui s'est effacée de son souvenir. Dissimulé sous son casque merveilleux, le *Tarnhelm*, qui lui donne les traits de Gunther, il traverse sans peine le feu, parvient jusqu'à la Walküre éperdue, lui arrache malgré sa résistance l'Anneau qu'elle portait au doigt, et la livre sans défense au véritable Gunther sans qu'elle ait pu remarquer

(1) *Ges. Schr. VI*, 231 s.

(2) Cette idée que la vraie cause de la trahison de Siegfried doit être cherchée dans le pouvoir fatal de l'or et dans l'anathème d'Alberich est indiquée dans le passage des lettres à Röckel que nous avons cité page 292, note 2, et clairement exprimée par la musique : en effet, (comme le fait remarquer M. Ernst) à l'arrivée de Siegfried chez Gunther éclate aussitôt, dans les profondeurs de l'orchestre, le motif de la malédiction d'Alberich. C'est indiquer assez clairement quelle est la fatalité qui conduit Siegfried entre les mains de ses ennemis.

la substitution. Sans force, puisque Siegfried lui a enlevé l'Anneau, et qu'elle a d'ailleurs perdu sa divinité, Brünnhilde ne peut que s'abandonner à la destinée qui l'accable. Elle se débat en vain dans les ténèbres du mystère impénétrable qui l'environne et où sa raison s'égare : *un autre* que Siegfried a franchi la barrière de flammes ! *un autre* que lui la contraint de partager sa couche ! et cet *autre*, c'est en réalité Siegfried lui-même, que, pendant la lutte, elle a — instinctivement et dans une demi-conscience — presque deviné à ses yeux étincelants sous le casque qui le dissimulait (1). Elle sent tout vaciller autour d'elle ; unie à Siegfried que le destin même lui avait promis, elle se voit brutalement séparée de lui, conquise par un autre. Et quand, peu après, elle aperçoit Siegfried à côté de Gutrune, quand elle remarque à son doigt l'Anneau qui lui avait été pris, quand elle comprend la ruse à laquelle elle a succombé, tout son être se soulève de colère et de dégoût. La vie pour elle n'a plus de prix : comment la Walküre pourrait-elle supporter l'idée d'être l'épouse d'un lâche, de voir à côté d'elle Siegfried — le seul héros digne d'elle, son véritable époux — jouir, oublieux du passé, de l'amour de Gutrune. La mort seule peut — sinon réparer — du moins mettre fin à cette affreuse iniquité commise par la destinée. Siegfried devra mourir.

Et quand la haine a fait son œuvre, quand Siegfried est tombé sous les coups de Hagen, quand le sortilège qui tenait captive l'âme du héros s'est dissipé et qu'au moment d'expirer il a revu sa « sainte fiancée » (2) qui lui sourit dans la mort — alors Brünnhilde, l'âme apaisée, purifiée par la douleur, peut enfin accomplir l'acte qui répare la

(1) Wagner analyse lui-même cette scène dans une lettre à Röckel, p. 41 s.

(2) *Ges. Schr.*, *VI*, 246

primordiale iniquité. Elle est devenue « voyante », elle a compris, avec le mystère de sa destinée, celui de la destinée du monde. Elle prend au doigt de Siegfried l'Anneau du Nibelung, — cet Anneau fatal dans lequel elle avait vu jadis le symbole de l'Amour, et dont maintenant elle connaît tout le néfaste pouvoir. Elle sait que par ses souffrances elle a expié, avec Siegfried, la faute originelle de Wotan ; qu'elle peut, en mourant, délivrer l'univers du principe de tout égoïsme et de toute haine. Et librement, par un acte de conscient amour, elle rend l'Anneau purifié par les flammes du bûcher de Siegfried aux Filles du Rhin. Le vieux monde s'écroule dans les flammes, les dieux sont morts, le ciel est vide, les plus nobles des héros ont péri, mais l'Homme est affranchi de la domination de l'Or et de l'égoïsme : sur la terre régénérée par le dévouement de Brünnhilde, le règne de l'amour peut commencer.

V

Il serait, croyons-nous, singulièrement téméraire et surtout fort vain de vouloir exprimer en une formule « l'idée générale » de l'*Anneau du Nibelung*. On peut trouver de tout dans cette œuvre si prodigieusement complexe. On peut y voir — et avec raison — des tendances socialistes : Wagner y note les effets funestes causés dans l'univers par la soif de l'or, dès que le précieux métal, au lieu d'être admiré comme l'inutile parure de la nature, est employé comme instrument de domination et d'oppression ; il voit le salut dans l'abolition de l'argent et peint les ca-

pitalistes sous les traits peu flatteurs du haineux gnome Alberich, de son fils le sombre et farouche Hagen, ou du monstrueux dragon Fafner, qui, vautré sur ses richesses, s'écrie du fond de son antre, en bâillant : « Je gis et possède : — laissez-moi dormir ! » (1). Avec non moins de raison, on pourra soutenir que *l'Anneau* est une pièce anarchiste et révolutionnaire : car l'auteur condamne expressément le règne des conventions et des lois divines ou humaines qu'il juge presque aussi funestes au bonheur du monde que la soif de l'or ; il prend contre Fricka, la revêche déesse de la « coutume » et des légitimes unions, le parti de Siegmund et de Sieglinde qu'enflamme un amour incestueux ; les amours de Siegfried et de Brünnhilde, de même, peuvent être aisément interprétés comme une apologie de l'union libre et de l'émancipation de la femme ; le dénouement de la tétralogie, enfin, est indiscutablement une glorification de la révolution ; le dieu des contrats, Wotan, est vaincu par le jeune anarchiste Siegfried et le règne de la Loi s'effondre dans l'incendie qui consume le palais de Gunther et le Walhall. On peut voir dans *l'Anneau* des tendances « païennes » parce que Siegfried est le type idéal de l'Homme heureux de vivre et guidé uniquement par la loi de nature — « chrétiennes » parce que l'idée de la rédemption apparaît clairement au dénouement, où Brünnhilde s'élève comme Parsifal jusqu'à la suprême sagesse et la suprême pitié, et accomplit l'acte libérateur qui met fin dans l'univers au règne du mal ; — « optimistes » parce que les représentants de l'égoïsme et de la haine sont vaincus et que le règne de l'amour est fondé parmi les hommes ; — « pessimistes » parce que Wotan renonce finalement au désir de vivre et parce que le drame

(1) « *Ich lieg'und besitze : — lasst mich schlafen* » ! (*Ges. Schr. VI*, 128).

se termine par la mort des dieux et des héros. Il est manifestement impossible de ramener à l'unité des tendances aussi diverses. Wagner lui-même a pris soin de démontrer, par son propre exemple, combien il serait dangereux de chercher un système de philosophie dans *l'Anneau :* il s'est mépris lui-même sur le sens de son propre drame. Nous verrons dans la prochaine division de ce chapitre, qu'au moment où Wagner se convertit en 1854 à la doctrine de Schopenhauer, il s'aperçut que son drame qu'il interprétait jusqu'alors lui-même dans un sens optimiste, conformément à ses théories sur l'évolution de l'univers, — était en réalité imprégné de pessimisme ! C'est là une preuve évidente que l'*Anneau* a été construit d'après une « intuition », une pensée *poétique,* et non d'après une formule philosophique.

On peut toutefois, sans tomber dans l'erreur de vouloir trop systématiser, voir dans l'*Anneau* — comme nous l'avons fait précédemment pour *Tannhäuser* — la trace de deux tendances opposées, qui correspondent aux deux instincts fondamentaux que nous avons reconnus en Wagner : une tendance « païenne » ou optimiste et une tendance « chrétienne » ou pessimiste.

L'*Anneau* fut conçu à l'origine comme devant être une apothéose de la belle humanité ; à cette époque, c'était Siegfried qui tenait le premier rôle dans le drame — Siegfried qui traverse la vie insoucieux des dieux et des lois, guidé uniquement par ses instincts puissants, heureux de vivre et n'attendant son bonheur que de lui-même, libre au suprême degré car il ne craint pas la mort et sait par suite qu'aucune puissance au monde ne peut lui faire courber la tête. De tous les personnages de Wagner, aucun n'est plus franchement et plus superbement « païen » ; il est sensuel comme Tannhäuser mais en toute innocence

et, comme il y a parfaite harmonie entre ses instincts et sa volonté, il ignore absolument la tristesse, le remords, l'ascétisme ; il est la personnification la plus achevée de cet instinct de vie si puissant que Wagner sentait bouillonner en lui, et, à coup sûr, l'une des plus splendides créations de son génie. Nietzsche, l'apologiste de la « Volonté de puissance », l'admirateur passionné de l'hellénisme, de la Renaissance, de Napoléon, trouvait — et il était logique avec lui-même — que Wagner n'avait jamais, à aucune époque de sa vie, créé une figure aussi profondément belle que celle du jeune Siegfried.

Mais l'*Anneau* ne restera pas le drame de Siegfried ; nous avons vu qu'à partir de 1851, Siegfried cède la première place à Wotan. Or Wotan est une des figures les plus profondément pessimistes de toute l'œuvre wagnérienne. Bien que Wagner n'ait pas connu les théories de Schopenhauer au moment où il écrivait le poème de sa tétralogie, on peut constater que Wotan est en quelque sorte la personnification de cette « Volonté » regardée par Schopenhauer comme l'essence de l'univers : la volonté « s'affirme » d'abord, puis, quand l'intellect a compris que la vie entraîne nécessairement avec elle un excès de souffrances, elle « se nie » ; ainsi fait Wotan qui, après avoir rêvé la toute-puissance, se convainc que le monde qu'il a organisé est irrémédiablement mauvais et s'abîme volontairement dans le néant. Le caractère de Wotan est donc l'expression d'un idéal diamétralement opposé à celui que personnifie Siegfried. L'un incarne la joie de vivre — l'autre le désenchantement, le renoncement absolu ; l'un cherche son salut dans *l'affirmation* la plus énergique de l'existence, dans le libre développement de toutes les facultés, de tous les instincts de l'homme — l'autre, au contraire, dans la

négation non moins absolue du désir de vivre, dans l'aspiration vers la mort libératrice.

Wagner a exposé ces deux conceptions de la vie avec une entière bonne foi et une parfaite impartialité. Visiblement il a traité ses deux personnages avec la même sympathie, également séduit par son radieux héros et par son dieu souffrant et résigné. Il n'a pas cherché à donner raison à l'un plutôt qu'à l'autre. Il a essayé de légitimer le point de vue de Siegfried comme celui de Wotan. Et pourtant il a senti, aussi, qu'il est bien difficile, au fond, d'accorder le pessimisme et l'optimisme, l'ascétisme et l'hellénisme ; de là ses incertitudes, ses hésitations sur le sens dernier de sa pièce ; oscillant lui-même entre l'enthousiasme et le découragement, entre l'amour et le dégoût de la vie, entre Feuerbach et Schopenhauer, il a incliné d'abord plutôt du côté de Siegfried, ensuite plutôt du côté de Wotan. Sa pièce est ainsi demeurée un peu énigmatique, comme la vie elle-même dont elle est l'image. Et cette ambiguïté même que nous trouvons dans *l'Anneau du Nibelung* quand nous y cherchons la solution du problème de l'existence est peut-être un des charmes de cette œuvre grandiose et profonde.

V

L'évolution pessimiste

Le sort que l'exil avait fait à Wagner n'était pas, considéré en lui-même, extraordinairement pénible ou triste ; pour un méditatif qui se serait complu dans le monde intérieur de sa pensée, pour un idéaliste capable de trouver une satisfaction suffisante dans les visions brillantes de sa fantaisie créatrice, les conditions extérieures dans lesquelles se trouvait Wagner eussent été très acceptables. Les ressources matérielles dont il disposait grâce au succès croissant de ses œuvres et à la générosité de ses amis, étaient suffisantes pour lui assurer une existence très modeste assurément mais absolument indépendante. Il se sentait soutenu par un petit groupe d'amis dévoués et enthousiastes qui avaient foi en son génie et croyaient au succès de son œuvre. A Zurich même il vivait dans un milieu suffisamment intellectuel et bien disposé pour lui. C'étaient là, à coup sûr, des éléments de bonheur très appréciables ; et bien des hommes supérieurs — qu'on songe par exemple à Nietzsche — ont supporté sans révolte une destinée bien autrement terrible. Il y a des natures qui, pour produire, n'ont besoin que d'un minimum d'activité pratique, de bien-être extérieur, et qui trouvent leur joie dans l'acte même de la production intellectuelle ou artistique. Mais celle de

Wagner n'était pas de ce nombre et la vie de travail solitaire à laquelle il était condamné devint très rapidement pour lui un fardeau intolérable.

L'un des traits distinctifs du caractère de Wagner, c'est que, chez lui, le besoin d'activité réelle et pratique égale presque le besoin de production intellectuelle. Peu d'artistes ont ressenti, je crois, au même degré que lui, le désir impérieux d'exercer une action directe, en quelque sorte matérielle sur leurs contemporains, et en retour aussi de recevoir du monde extérieur des impressions fortes et stimulantes. Nous avons dit que, pour lui, l'artiste devait être le porte-parole de la nation entière, que par suite il devait s'imprégner de la pensée de ses contemporains, recevoir de l'extérieur de puissantes excitations. De même le drame, à l'en croire, n'*existait* vraiment que du jour où il était réalisé sur la scène, représenté devant le public, où, par conséquent l'œuvre d'art issue elle-même d'une émotion, se retransformait à son tour en une certaine somme d'émotion. La création artistique lui apparaissait ainsi comme une suite d'échanges entre le dramaturge et la foule, le dramaturge puisant chez ses contemporains l'inspiration qui lui était nécessaire, et leur restituant au centuple ce qu'il leur avait emprunté en réjouissant leurs âmes par la beauté de ses fictions. Or il est manifeste que, pendant les années d'exil de Wagner, ce contact fécond et vivifiant entre le poète et le public fut presque complètement interrompu. Banni d'Allemagne, il eut la douleur de ne pouvoir surveiller lui-même la réalisation scénique de ses drames. Il se trouva ainsi privé du bonheur d'entendre son *Lohengrin* qui fut joué sans lui à Weimar, puis, sur une foule d'autres scènes ; il fut condamné par la force des choses à s'en remettre à d'autres que lui du soin de diriger l'exécution de ses œuvres, il dut renoncer à entrer

directement en communion avec les artistes et le public, à constater par lui-même l'effet produit par ses drames ; il fut, de plus, torturé par la conviction que son absence involontaire portait un préjudice grave à sa cause artistique, et cela parce que ses drames arrivaient presque toujours absolument dénaturés devant le public, par suite de la négligence ou de l'insuffisance des exécutants et surtout des chefs d'orchestre et directeurs.

Mais si Wagner souffrit cruellement de cette inaction à laquelle il se trouvait contraint, il eut peut-être plus de peine encore à supporter la médiocrité de l'existence qu'il devait mener. Ses meilleurs amis, ceux dont la présence eût été pour lui un véritable délassement et en même temps un stimulant pour sa production artistique, étaient loin de lui et ne pouvaient le voir que de loin en loin. Dans son entourage immédiat, il trouvait bien d'agréables relations, mais il ne rencontrait pas ce dévouement à toute épreuve, cet amour passionné et agissant qu'il voulait inspirer. Sa femme était une excellente créature, mais trop bornée pour comprendre les mobiles qui dirigeaient la conduite de son mari, pour partager sa vie intellectuelle et sentimentale, et pour pouvoir lui créer un foyer où il eût oublié les misères de l'exil. Afin de recevoir du monde extérieur au moins quelques impressions agréables, il chercha à s'entourer d'un peu de confort, à se distraire par des voyages. Mais pour cela il fallait de l'argent ; comme Wagner n'en avait pas, il fit des dettes. Et c'est là un des chapitres les plus lamentables de sa vie d'exilé : toujours sans le sou, il est obligé sans cesse de quêter parmi ses amis un peu d'argent pour vivre, de batailler avec ses éditeurs pour obtenir d'eux quelques subsides ; la misère le contraint à autoriser de mauvaises représentations de ses œuvres pour gagner quelques louis d'or, à prostituer, ainsi

qu'il le disait lui-même, les enfants les plus chers de son génie, *Tannhäuser* et *Lohengrin* pour les envoyer mendier parmi les Juifs et les Philistins... (1)

Entravé par l'exil dans ses projets artistiques, privé de toute excitation venue du dehors, arrêté dans tout ce qu'il entreprenait par des embarras d'argent sans cesse renaissants, Wagner ne trouvait d'autre soulagement à ses misères que le travail. Mais, dans ces conditions, la production artistique elle-même devenait pour lui une souffrance : il lui fallait sans cesse donner, se dépenser, tirer ses inspirations de sa propre substance, et cela sans recevoir du dehors aucune impression bienfaisante. L'équilibre, nécessaire à la nature de Wagner, entre l'excitation extérieure et le travail intérieur, se trouvait ainsi détruit. De là aussi un malaise intense qui se traduisait par des accès de découragement toujours plus fréquents. La vie de Wagner se compose à cette époque de crises de travail intensif pendant lesquelles il parvient à s'étourdir sur son mal, mais qui aboutissent toujours à des périodes de dépression nerveuse pendant lesquelles il tombe dans l'abattement le plus profond. Et, ce qui aggravait l'horreur de sa situation, c'est qu'elle semblait sans issue. Pendant les années qui suivirent immédiatement le soulèvement de Dresde, Wagner croyait à l'imminence d'une Révolution qui devait bouleverser l'Europe et régénérer l'humanité. Mais il dut bientôt se convaincre que cet espoir était, pour l'instant du moins, tout à fait chimérique, que ses appels passionnés étaient restés sans écho, et que la réaction triomphait partout, en France comme en Allemagne. C'était donc pour lui la défaite sans espoir d'une revanche prochaine, c'était l'ajournement illimité de toutes ses espérances : l'idéal

(1) Lettres à Liszt, *II*, p. 5 et 41 s.

qu'il avait cru un instant tout proche s'évanouissait de nouveau dans un lointain indéfini.

Dans ces conditions, l'instinct pessimiste qui demeurait vivace au fond de l'âme de Wagner et que les événements de 1848-49 avaient relégué au second plan sans jamais d'ailleurs l'étouffer complètement, reprit de nouveau peu à peu le dessus, en dépit des formules optimistes dont Wagner continuait toujours à se servir pour exprimer sa pensée. On peut suivre, dans sa correspondance, le développement de ce pessimisme qui, de crise en crise, se fait plus amer, plus désespéré, plus révolté contre la morne médiocrité de la vie. Il perce dès l'été de 1851 dans une lettre à Uhlig : « J'ai de nouveau beaucoup travaillé après ton départ, écrit Wagner à son ami : cela m'a fortement éprouvé, mais quand je veux me reposer, je ne sais au monde pas comment m'y prendre... Tant que je travaille, je puis me faire illusion, mais dès que je me repose l'illusion se dissipe, et alors je suis — indiciblement misérable !... Oh ! la belle existence d'artiste que voilà ! comme je la donnerais volontiers pour une semaine de vraie *vie* ! — Je ne trouve aucun aliment pour moi dans mon entourage ; c'est affreux !... » (1). Le même motif, développé avec plus d'âpreté, se retrouve dans une lettre du 12 janvier 1852. « Me voilà de nouveau en tête-à-tête avec mes désirs, mes pensées et mes soucis : je vois, avec une intolérable clarté, je *sens*, que tout doit rester pour moi inachevé, sans but !... La seule chose au monde qui pourrait m'entretenir dans une illusion bienheureuse, me fait défaut, — la sympathie, la vraie sympathie, dont l'accent vibrerait à mes oreilles !... Vraiment voici longtemps que je me consume moi-même ! Quand je jette un coup d'œil sur ma vie passée,

(1) Lettres à Uhlig p. 96.

je dois dire que ma nature affamée d'amour a reçu bien peu d'aliments du dehors. Jamais je n'ai connu un instant de bonheur et d'abandon : partout des angles où je me suis meurtri, des pointes où je me suis déchiré. Et maintenant, pour me reposer — je ne dis pas pour me récompenser car je ne demande pas de récompense — non ! seulement pour me rendre la force de me consumer à nouveau pour le plaisir des autres... je voudrais, pour me réconforter, je voudrais seulement... hélas ! pourquoi le répéter une fois de plus !... Allez au concert, au théâtre, et *amusez*-vous tous ! !... Mon cher ami ! il me vient aujourd'hui d'étranges idées sur « *l'art* », et je ne puis parfois me défendre de trouver que si nous avions *la vie* nous n'aurions pas besoin de *l'art*. L'art commence tout juste au point où finit la vie ; quand le présent ne nous offre plus rien, nous crions par l'œuvre d'art : « Je voudrais » ! Je ne comprends pas comment un homme *vraiment heureux* peut avoir l'dée de faire « de l'art »... Pour ravoir ma jeunesse, ma santé, pour jouir de la nature, pour une femme qui m'aimerait sans réserve, pour de beaux enfants — vois ! — je donne *tout mon art* ! Le voilà ! Donne-moi le reste » (1). Dans la correspondance avec Liszt, la même plainte revient à tout instant, tantôt amère et stridente, comme dans une lettre du 9 novembre 1852 (2), tantôt douloureuse et désespérée comme dans la lettre du 30 mars 1853, où il écrit à son ami : « Mes nuits sont le plus souvent sans sommeil ; — épuisé et misérable, je sors du lit avec la perspective d'une journée qui ne m'apportera pas une seule joie. La société me torture, et je la fuis, pour me torturer moi-même ! Le dégoût me saisit, quoi que j'entreprenne. —

(1) Lettres à Uhlig. p. 144-147.
(2) Lettre à Liszt *I*, 119.

Cela ne peut pas durer ! Je ne puis pas supporter plus longtemps cette vie... Je me donnerai la mort plutôt que de continuer à vivre ainsi » (1). A ce moment pourtant, Wagner n'a pas encore renoncé à ses théories néo-hégéliennes et proclame hautement sa foi dans le bonheur final de l'humanité (2). Mais au début de l'année 1854, une nouvelle crise de découragement, provoquée par une mauvaise exécution de *Lohengrin* à Leipzig, achève d'ébranler ses convictions optimistes. Une fois de plus, il crie à son ami son dégoût de la vie terne à laquelle il est condamné, et combien il est las de créer des œuvres d'art sans jouir d'un seul moment de vrai bonheur. « Aucune de ces dernières années ne s'est écoulée, écrit-il le 15 janvier, sans qu'une fois au moins je n'aie vu face à face l'idée de la solution extrême et songé à mettre fin à ma vie. Toute mon existence est perdue, gâchée ! O mon ami, l'art n'est, au fond, pour moi qu'un expédient pour oublier ma détresse, rien de plus... — la détresse me contraint à user de cet expédient pour pouvoir continuer à vivre. Mais c'est avec un vrai désespoir, seulement, que je reprends ma tâche d'artiste. — Si je m'y résigne, et s'il me faut renoncer à tout bonheur réel, si je dois me plonger de nouveau dans les flots de la fantaisie artistique et trouver un peu de satisfaction en donnant le jour à un monde fictif, il faudrait du moins que ma fantaisie créatrice fût aidée, mon imagination secourue dans sa tâche. Je ne puis vivre comme un chien, ni coucher sur la paille, ni me délecter de tord-boyaux : il me faut un peu de bien-être si l'on veut que mon esprit réussisse dans l'entreprise épineuse et ardue d'enfanter un monde nouveau! » Mais il

(1) Lettre à Liszt *I*, 230, 231

(2) La profession de foi optimiste de Wagner que nous citions à la page 199 s. est datée du 13 avril 1853.

constate avec amertume que le malheur s'acharne contre lui. « Je ne crois plus à rien, je n'ai plus qu'un désir : dormir — dormir d'un sommeil si profond que tout sentiment de misère humaine soit aboli pour moi. Ce sommeil, je devrais bien pouvoir me le procurer : ce n'est pas bien difficile — » (1). Et quelques mois après, il adresse à son ami cette profession de foi nettement pessimiste : « Ne considérons pas le monde autrement que pour le mépriser. Le mépris, voilà tout ce qu'il mérite; gardons-nous de fonder sur lui la moindre espérance consolante ! Il est mauvais, *mauvais*, foncièrement *mauvais;* seuls le cœur d'un ami ou les larmes d'une femme peuvent le sauver de la malédiction qui pèse sur lui... Il appartient à Alberich et à nul autre ! ! Qu'il soit anéanti ! Mais en voilà assez. — Tu connais mes convictions, elles ne sont pas le résultat d'une crise passagère ; elles sont fermes et solides comme le diamant. Elles seules me donnent la force de traîner encore le fardeau de la vie : mais il faut que je sois désormais impitoyable. Je hais d'une haine mortelle toute apparence trompeuse : je ne veux pas d'espoir, car tout espoir est une duperie » (2).

Tel était l'état d'âme de Wagner lorsque, dans le courant de l'été de 1854, il fut mis soudain en présence des œuvres de Schopenhauer. Un de ses amis de Zurich, le poète Herwegh, ayant été frappé par l'analogie qui existait entre l'idée fondamentale de l'*Anneau du Nibelung* et les doctrines du célèbre pessimiste, mit entre les mains de Wagner le *Monde comme volonté et comme représentation.* Cette lecture fut pour Wagner une révélation. Avec une prodigieuse rapidité, il s'assimila l'œuvre entière de Schopenhauer et il reconnut

1) Lettres à Liszt *II*, p. 3 s. et 6.
2) Lettres à Liszt *II*, p. 43.

aussitôt qu'il y avait trouvé l'expression philosophique la plus exacte et la plus complète de sa propre pensée à lui. A dater de ce jour, il devint le disciple fervent et convaincu de Schopenhauer ; et s'il n'hésita pas à se séparer parfois de son maître, même sur des questions importantes, il lui resta néanmoins fidèle, sur les points essentiels, jusqu'à la fin de sa vie : « J'espère pour la culture de l'esprit allemand, écrivait-il en 1868 à Lenbach, qu'un jour viendra où Schopenhauer deviendra la norme de notre pensée et de notre conscience intellectuelle » (1).

La correspondance de Wagner avec Liszt et Röckel nous renseigne pleinement sur l'esprit dans lequel il étudia et accepta tout d'abord la doctrine de Schopenhauer. Ce qui le séduisit dans cette explication de l'univers, ce fut précisément le pessimisme absolu qui s'en dégageait. « Je suis, pour l'instant, exclusivement absorbé par un homme qui est apparu dans ma solitude comme un envoyé du ciel. C'est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant... Sa pensée maîtresse, l'ultime négation du vouloir-vivre, est dure et sévère, mais peut seule conduire au salut. Cette idée n'est, à la vérité, pas nouvelle pour moi et nul ne peut en réalité la comprendre s'il ne la porte déjà vivante en lui. Mais c'est ce philosophe qui le premier l'a imposée à ma pensée avec une entière clarté. Lorsque je pense aux orages qui ont secoué mon cœur, aux efforts convulsifs avec lesquels mon âme se cramponnait — contre ma volonté — à tout espoir de bonheur, lorsqu'aujourd'hui encore la tempête se déchaîne parfois en moi, — j'ai à présent un calmant qui, dans mes nuits d'insomnie, m'aide à trouver le repos : c'est

(1) Schemann, *Schopenhauer-Briefe*, p. 510, cité par Chamberlain, *R. Wagner*, p. 138 ; voir aussi *Ges. Schr. X*, 257.

le désir ardent, intense de la mort. Pleine inconscience, non être absolu, évanouissement de tous les rêves — telle est l'unique, la suprême délivrance » (1). Et Wagner expose longuement à ses amis sa foi nouvelle. Il considère avec Schopenhauer, leur écrit-il, l'homme comme une Volonté qui se crée à elle-même les organes dont elle a besoin ; au nombre de ces organes se trouve l'intelligence dont la fonction consiste à percevoir les choses extérieures et cela dans le but de les employer de son mieux et dans la mesure de ses forces à satisfaire les besoins de la Volonté. Chez l'homme normal, l'intelligence (autrement dit : le cerveau) travaille donc au service de la Volonté tout comme les autres organes ; elle perçoit et réfléchit comme l'estomac digère. Toutefois elle parvient, chez certains individus supérieurement organisés et par suite anormaux, à s'affranchir de la domination de la Volonté ; elle peut ainsi arriver à contempler d'une manière désintéressée le spectacle de la vie et à se demander ce que vaut cette Volonté qui, chez la créature ordinaire, dirige tous les actes de l'existence. Elle conçoit alors que cette Volonté, chez l'homme comme chez tous les animaux, tend uniquement à se perpétuer : elle veut se nourrir, c'est-à-dire dévorer d'autres êtres — et se reproduire. Elle conçoit, de plus, que tous les individus perçus par nous ne sont que des manifestations particulières de cette Volonté une et identique, aux divers degrés de son objectivation. Ainsi la Volonté lui apparaît finalement comme un être qui se dévore perpétuellement lui-même pour se créer sans cesse à nouveau, et qui, toujours en lutte avec lui-même, se trouve condamné à souffrir éternellement, en vertu de sa nature même, et cela sans trêve et sans re-

(1) Lettres à Liszt *II*, p. 45 s.

pos, sans raison — puisque la volonté ne poursuit aucun but, — sans jamais pouvoir se satisfaire. Parvenue à ce point, la connaissance acquiert une valeur morale. Lorsque l'homme a reconnu par intuition que la Volonté est la même partout, que tous les êtres, isolés les uns des autres par la barrière trompeuse de l'individuation, sont au fond identiques, et que nous ne sommes séparés en réalité les uns des autres que par l'illusion d'un rêve, — alors il prend en pitié tout ce qui vit et tout ce qui souffre, toutes les innombrables créatures qui subissent, inconscientes, la domination impitoyable de la Volonté ; et comme en chaque être il se reconnaît lui-même, il considère les douleurs de tout ce qui vit comme étant ses propres douleurs, il fait sienne la souffrance de l'univers entier. Embrassant d'un coup d'œil l'ensemble des choses, voyant que le monde entier n'est qu'un effort stérile et sans but, qu'une incessante et inutile souffrance, il se détache enfin de la vie et de ses trompeuses jouissances ; il estime que toute existence est, par elle-même, radicalement mauvaise ; il abolit en lui la Volonté même de vivre. Tuer en soi tout désir, telle est la condition nécessaire du salut, tel est l'unique remède à l'universelle souffrance qui ronge toute créature et qui tourmente tout particulièrement les êtres d'essence supérieure, les génies (1).

Ces nouvelles idées philosophiques rapprochent Wagner du christianisme qu'il condamnait avec tant de dureté à l'époque où il tenait pour l'optimisme. Il voit maintenant dans les grandes religions de l'Europe et de l'Inde l'expression symbolique et populaire de ces mêmes conceptions qui ont atteint, dans l'esprit de Schopenhauer, leur plus haut degré de clarté philosophique. C'est la religion

(1) Lettres à Liszt *II*. 80 ss. ; à Rockel, p. 54 ss.

bouddhiste qui altère le moins le sens de la pure doctrine pessimiste. Brahma crée le monde ; ou, plus exactement, il devient lui-même l'univers; mais cette création est considérée comme un péché ; et le dieu expie cette faute en souffrant toutes les souffrances de l'univers jusqu'au moment où il trouve le salut en Bouddha, le saint ascète, qui anéantit en lui le Vouloir-vivre et n'aspire plus qu'au *nirvâna*, au non être. D'après la morale bouddhiste, la vertu suprême est la pitié, et chaque homme, s'il a fait souffrir quelque créature, revit sous la forme de sa victime afin de connaître lui-même les maux qu'il a causés. Cette douloureuse migration ne cesse que lorsque dans une de ses incarnations il n'a fait souffrir aucun être, qu'il a compati aux douleurs de toute créature et qu'il a aboli en lui toute volonté de vivre. — Le christianisme, sous sa forme primitive et pure, est un anneau détaché du bouddhisme qui s'est développé en Europe à la suite des conquêtes d'Alexandre le Grand ; lui aussi proclame la nécessité pour la volonté de se nier elle-même ; lui aussi appelle de ses vœux la fin du monde, c'est-à-dire l'anéantissement de toute existence. Par malheur, il s'est mélangé avec le Judaïsme, avec la religion de l'optimisme matérialiste qui prône la recherche des jouissances sensuelles et prêche l'exploitation rationnelle et égoïste de l'univers. A ce contact le christianisme s'est altéré jusqu'à devenir parfois méconnaissable. Mais, dans son essence, il n'en demeure pas moins une des manifestations les plus sublimes de l'esprit religieux, un des symboles les plus admirables de la suprême vérité (1).

Si, au premier coup d'œil, il peut sembler que l'initiation à la philosophie de Schopenhauer ait bouleversé de

(1) Lettres à Liszt, *II*, 83 s. ; à Röckel, p. 59 ss.

fond en comble les idées religieuses et morales de Wagner, il convient pourtant de remarquer que la nature particulière de son optimisme néo-hégélien le prédisposait singulièrement à accepter les formules, en apparence si opposées, de la doctrine pessimiste de Schopenhauer.

Tout d'abord — et c'est un point de ressemblance des plus importants — Wagner a cru de tout temps, comme Schopenhauer, à la supériorité de la connaissance intuitive sur la connaissance rationnelle ; il a toujours admis comme lui que l'intuition est la faculté essentielle et primordiale de l'homme, tandis que son intelligence abstraite se montre radicalement impuissante à fournir la solution de tous les grands problèmes. — De même que Schopenhauer regarde la « Volonté », identique dans toutes les créatures, comme la réalité suprême, de même aussi Wagner proclamait dès 1848 que l'essence de l'univers est la nécessité naturelle, l'instinct, ce qu'il désigne par le terme peu clair de *Unwillkür*. Comme Schopenhauer, Wagner croyait au déterminisme absolu de tous les phénomènes et voyait, par conséquent, dans la nécessité (*Nothwendigkeit*) la loi suprême de l'univers. — Au point de vue de la morale, l'analogie entre les deux penseurs apparaît d'une manière non moins évidente. L' « amour » qui, selon Wagner, conduit l'homme à sacrifier son égoïsme au profit de la société — cet amour qui diffère absolument du « désir » lequel pousse l'individu à la recherche des satisfactions égoïstes — est en réalité de la pitié ou de la charité. L'acceptation volontaire de la mort, qui est l'état d'âme auquel doit parvenir l'homme quand il se laisse guider par la loi de l'amour, est absolument identique à la négation du Vouloir-vivre à laquelle atteint le sage selon Schopenhauer, qui a pris conscience de l'universelle souffrance. Wagner lui-même sentait bien, d'ailleurs, qu'en acceptant la doctrine de Schopenhauer il

ne changeait pas, au fond, ses convictions essentielles, mais qu'il les exprimait à l'aide d'autres formules plus claires et mieux appropriées à sa pensée ; c'est pourquoi aussi la doctrine de Schopenhauer ne lui apparut pas comme une nouveauté, comme une révélation, mais comme l'expression exacte de ses idées à lui : il l'avait en quelque sorte « vécue » avant de l'avoir pensée.

Les analogies qui existent entre les convictions profondes de Wagner et le pessimisme de Schopenhauer apparaissent encore bien plus fortement si, au lieu de considérer les écrits théoriques de Wagner, où il donne à ses idées une tournure philosophique et abstraite, nous regardons ses œuvres dramatiques où sa pensée se manifeste sous forme d'images, de symboles visibles et concrets. C'est dans les drames de Wagner, en effet, qu'il nous faut chercher l'expression la plus complète et la plus exacte de ses tendances : « Je ne sais m'exprimer que par des œuvres d'art », écrivait-il lui-même à Röckel vers cette époque (1). Or les drames de Wagner sont pessimistes avant 1854.

Aussitôt qu'il eut connu Schopenhauer, Wagner découvrit, à son grand étonnement, que l'artiste, en lui, avait devancé le philosophe, et qu'il avait été pessimiste par intuition avant de l'être en pleine connaissance de cause. Il expose en détail cet étrange phénomène à son ami Röckel dans une lettre fort intéressante qui constitue un document curieux et typique pour la psychologie de l'artiste (2). L'essence même de tout individu, dit en substance Wagner, se révèle dans ses *intuitions* plutôt que dans ses *idées*. Mais ses intuitions lui appartiennent si bien en

(1) Lettres à Röckel, p. 69.
(2) Lettres à Röckel, p. 65 ss.

propre qu'il ne peut parvenir à les communiquer aux autres d'une manière exacte, même par le procédé le plus parfait, par la voie de l'œuvre d'art. Une véritable œuvre d'art est bien l'expression d'une intuition, mais à ce titre, elle est une énigme pour la raison du spectateur, et l'auteur même d'un drame est exposé, tout comme les autres, à mal interpréter sa propre création. « Rarement, continue Wagner, un homme a constaté d'aussi fortes divergences entre ses intuitions et ses idées rationnelles, rarement un homme est devenu étranger à lui-même au même degré que moi, qui suis obligé d'avouer qu'aujourd'hui seulement je comprends véritablement mes propres œuvres, qu'aujourd'hui seulement je puis les concevoir distinctement à l'aide de ma raison — et cela grâce à l'assistance d'un autre, qui m'a révélé les concepts rationnels concordant exactement avec mes intuitions ». A la lueur des théories de Schopenhauer, il saisit maintenant le sens véritable de ses créations. Le *Vaisseau-fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, qu'il interprétait jadis comme des œuvres révolutionnaires (1), lui apparaissent à présent comme des drames essentiellement pessimistes. Ils constate ensuite que, comme artiste, il peignait avec une parfaite sûreté de touche la vie réelle avec son cortège de misères et de douleurs, à l'époque même où, comme penseur, il échafaudait une théorie optimiste de l'univers en contradiction absolue avec ses intuitions. L'*Anneau du Nibelung* avait été conçu par lui comme une pièce révolutionnaire et optimiste : il avait voulu représenter en Siegfried l'idéal d'une vie héroïque exempte de douleur; il avait pensé raconter la fin d'un monde fondé sur l'iniquité — et cela dans l'intention d'enseigner à l'homme comment il faut reconnaître le mal,

(1) Voir notre étude sur *Tannhäuser*, p. 109 ss.

le détruire jusque dans ses dernières racines et créer une société basée sur la loi naturelle. Il reconnaît à présent qu'il avait fait autre chose et plus que ce qu'il croyait. Au lieu de peindre *un* monde mauvais et qui devait faire place à un autre monde meilleur, il avait décrit *le* monde tel qu'il est nécessairement, dans sa réalité douloureuse et désolée. L'*Anneau* ne racontait pas, comme il le pensait, la disparition du règne de l'Or et l'avènement du règne de l'amour, mais bien l'abolition du Vouloir-vivre dans l'âme de Wotan : il ne montrait pas seulement l'embrasement du Walhall et la fin des dieux, mais la fin de l'univers lui-même, qui s'abîme dans le gouffre du néant (1). Pendant tout le temps qu'avait duré la composition de l'*Anneau*, Wagner — il s'en rendait compte à présent — s'était donc mépris sur le sens véritable de son œuvre. Mais le plus étrange c'est que, comme il s'inspirait, en composant, exclusivement de ses intuitions d'artiste et pas du tout de ses doctrines de philosophe, son erreur théorique n'avait eu aucune influence sur sa pièce, si bien qu'il avait pu parvenir jusqu'au dénouement de son drame sans se douter un instant qu'il signifiait tout autre chose que ce qu'il avait cru lui faire dire. Arrivé à la dernière scène, seulement, il avait — à contre-cœur — fait violence à son instinct d'artiste et donné pour un instant la parole à ses convictions philosophiques. Dans le monologue final de Brünnhilde, il plaçait primitimement dans la

(1) « *Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewuszten Erkenntisz : zu eben jener Zeit* (pendant la période optimiste dont Wagner vient de parler) *hatte ich bereits die Dichtung meines « Ringes des Nibelungen » entworfen und endlich ausgeführt ; mit dieser Konzeption hatte ich mir unbewuszt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen.* » (*Ges. Schr. VIII, 6.*)

bouche de la Walküre une diatribe contre la puissance fatale de l'Or et une apologie de la loi d'amour qui pouvait seule faire régner la félicité parmi les hommes ; il se gardait bien d'ailleurs — et pour cause — de définir avec précision en quoi consistait au juste cet « amour » qui, au cours du mythe, s'était révélé à tout instant comme une puissance de destruction et de mort. Mais cette tirade philosophique en contradiction flagrante avec l'esprit général du drame était la seule concession que l'artiste avait faite au penseur. Aussi lorsque Wagner eut compris, grâce à Schopenhauer, le sens profond de son drame, il lui suffit d'effacer ce couplet optimiste, qui ne l'avait jamais complètement satisfait, et de le remplacer par un couplet pessimiste pour mettre son drame en complète harmonie avec le nouveau *credo* philosophique qu'il avait adopté (1).

Nous sommes amenés de la sorte à concevoir le pessimisme de Wagner non pas comme le résultat fortuit des déceptions et des tristesses de l'exil ou comme une phase de son développement intellectuel, mais comme un des traits essentiels de sa nature. Bien avant d'avoir connu

(1) Nous avons cité le couplet optimiste de Brünnhilde, p. 284. — Voici le complet pessimiste qui l'a remplacé : « *Führ'ich nun nicht mehr nach Walhall's Feste, wiss't ihr, wohin ich fahre? Aus Wunschheim zieh'ich fort, Wahnheim flieh'ich auf immer; des ew'gen Werdens offne Thore schliesz'ich hinter mir zu : nach dem wunsch- und wahnlos heiligstem Wahlland, der Welt Wanderung Ziel, von Wiedergeburt erlös't zieht nun die Wissende hin. Alles Ew'gen sel'ges Ende, wiss't ihr wie ich's gewann? Trauernder Liebe tiefstes Leiden schlosz die Augen mir auf : enden sah ich die Welt.* » (*Ges. Schr. VI*, 225 ss.) [Si je ne conduis plus les héros vers la forteresse du Walhall : savez-vous où je vais ? Je quitte ce monde du désir ; je fuis à jamais ce monde de l'illusion; de l'éternel devenir je ferme derrière moi les portes. Vers le monde bienheureux où cessent le désir et l'illusion, vers le but où s'achemine l'universelle évolution, s'élance aujourd'hui la Voyante, affranchie de la nécessité de renaître. Savez-vous comment j'ai pu obtenir la fin bénie de tout ce qui est éternel? Les souffrances profondes d'un amour en deuil m'ont ouvert les yeux : j'ai vu la fin de l'univers]. Il est à remarquer qu'au moment où Wagner mit en musique la *Götterdämmerung*, il jugea ce couplet inutile pour l'intelligence du drame et le laissa de côté.

Schopenhauer il inclinait déjà vers une conception pessimiste de la vie humaine, et cette tendance se fait jour dans ses œuvres dramatiques même à l'époque où, comme philosophe, il se déclare partisan de l'optimisme et apôtre d'une révolution qui doit assurer le bonheur terrestre du genre humain. Considérée à ce point de vue, sa « conversion » à la doctrine de Schopenhauer nous apparaît simplement comme la fin d'une illusion : elle marque le moment où Wagner a pris conscience de ce qu'il était en réalité depuis longtemps déjà, où il a mis sa raison spéculative d'accord avec ses instincts profonds et sa faculté d'intuition.

Mais si Wagner n'a jamais eu à se « convertir » au pessimisme, il est, par contre, certain aussi qu'il a été initié aux doctrines de Schopenhauer précisément à l'heure où, en raison de ses dispositions intimes, il était le mieux disposé pour les comprendre. Nous ne nous refusons pas à admettre, avec l'un des critiques wagnériens les plus autorisés, que si Wagner avait connu Schopenhauer en 1844, par exemple, il eût été son disciple dix ans plus tôt, n'eût jamais subi l'influence de Feuerbach et eût employé dans ses œuvres théoriques des formules philosophiques très différentes ; cette hypothèse n'a rien d'inadmissible en soi. Mais il est probable aussi qu'il n'aurait pas compris Schopenhauer en 1844 comme il l'a compris en 1854 ; pour ma part, en tout cas, je doute absolument que Wagner eût souscrit au pessimisme absolu à l'époque où il croyait à l'imminence d'un grand bouleversement social et où il voyait se lever dans son imagination la radieuse apparition de Siegfried, « le plus beau rêve de sa vie » (1) comme il disait plus tard à Liszt. N'oublions pas que,

(1) Lettres à Liszt *II*, 46.

malgré son pessimisme, Wagner n'est nullement, de par son tempérament, un désespéré, un contempteur de la vie. L'instinct optimiste qui le porte à espérer toujours, même quand la partie semble perdue pour lui, à croire de toute son âme qu'il y a pour l'homme une « rédemption » possible, est au moins aussi vivace et aussi naturel chez lui que l'instinct pessimiste qui le pousse à maudire la réalité présente. Nous avons vu comment, sous la pression des circonstances, c'est tantôt l'instinct pessimiste, tantôt l'inctinct optimiste qui prend le dessus, et comment aussi la raison consciente de Wagner, en se portant tout entière soit d'un côté soit de l'autre, grossit l'amplitude apparente de ces oscillations. Nous avons noté qu'en 1848, c'est du côté du pessimisme que penche la balance ; qu'après 1848 au contraire l'instinct optimiste s'exalte chez Wagner dans l'attente d'une révolution, et lui inspire des rêves humanitaires où se reflètent en s'exagérant ses dispositions réelles. En 1854, c'est de nouveau vers le pessimisme qu'incline l'âme de Wagner ; et, en même temps, sa raison, par suite de la lecture de Schopenhauer, passe brusquement de l'optimisme théorique le plus triomphant à un pessimisme intransigeant. Il semble, à en juger d'après les lettres que nous avons citées, que Wagner ait accepté à cette époque sans restrictions l'idéal ascétique de Schopenhauer, qu'il ait regardé le monde comme foncièrement mauvais, considéré la vie comme un long martyre, et envisagé la mort, l'anéantissement absolu, comme le seul refuge où l'humanité souffrante pût trouver la fin de ses misères. Mais je serais volontiers tenté de croire que Wagner a inconsciemment exagéré en 1854 l'expression de son pessimisme comme il a outré en 1848 l'expression de son optimisme. L'instinct optimiste n'était pas éteint en lui ; il était seulement de-

venu latent pendant un laps de temps assez court. Dès que les circonstances devinrent plus favorables, il se réveilla. Parmi les ténèbres du pessimisme, Wagner vit bientôt poindre l'aube d'une espérance nouvelle. La mort du Vouloir-vivre qui pour le pessimiste est une *fin*, il se plut à la considérer comme un *commencement*, comme le point de départ d'une vie nouvelle. Au soir de sa vie, nous le verrons se consoler par l'espérance d'une régénération de l'homme et rêver d'une humanité purifiée, sanctifiée par la religion de la souffrance humaine. Dans cette vision d'avenir que Wagner nous décrit en artiste dans *Parsifal*, en penseur dans *Art et Religion*, il concilie en une harmonieuse synthèse son pessimisme et son optimisme, sa haine de la réalité moderne et sa foi indestructible dans la destinée de l'humanité.

VI

Tristan et Iseut

Dans la même lettre où Wagner annonçait à Liszt sa conversion à la doctrine de Schopenhauer, il lui confiait aussi qu'il venait de concevoir l'idée d'un drame nouveau : « Par piété pour le plus beau rêve de ma vie, écrivait-il, par amour pour le jeune Siegfried, il faudra bien que je termine mes *Nibelungen*..... Mais comme, dans toute mon existence, je n'ai jamais goûté dans sa perfection le bonheur de l'amour, je veux, à ce plus beau de tous les rêves, élever un monument, un drame au cours duquel ce désir d'amour sera satisfait jusqu'à complet assouvissement : j'ai dans la tête le plan d'un *Tristan et Iseut*, — une œuvre absolument simple où déborde la vie la plus intense ; et dans les plis du « drapeau noir » qui flotte au dénouement, je veux m'envelopper pour mourir » (1). Tout en travaillant à la tétralogie, Wagner continua à songer à ce drame nouveau vers lequel il se sentait invinciblement attiré. Pendant près de trois ans, cependant, il demeura fidèle au dessein qu'il avait formé de mener à bonne fin la composition de *l'Anneau de Nibelung*, En 1854, au moment où l'idée première de *Tristan* germait en lui, *l'Or du Rhin* et la plus grande partie de la *Walküre* étaient déjà terminés ; de 1854 à 1857, il acheva la *Walküre*, et poussa la composition de *Siegfried* jusqu'au mi-

(1) Lettres à Liszt, *II*, 46.

lieu du second acte. A ce moment, pourtant, sa résolution faiblit. Des motifs d'ordre pratique — le désir de composer un ouvrage de dimensions ordinaires et propre à être joué sur les scènes lyriques existantes (1), comme aussi le besoin d'argent (2), le déterminèrent à céder à l'attrait qui le poussait vers ce drame nouveau où il allait pouvoir épancher en flots d'harmonie les sentiments d'amer désenchantement qui embrumaient pour l'instant son âme. Le 28 juin, il écrivait non sans mélancolie à Liszt : « J'ai conduit mon jeune Siegfried au fond de la forêt solitaire; là je l'ai couché au pied d'un tilleul et pris congé de lui non sans verser des larmes venues du cœur. Il est mieux là que partout ailleurs. Reprendrai-je jamais la composition de mes *Nibelungen?* Je ne puis le prévoir : cela dépend de mes dispositions, et je ne saurais leur commander. Pour cette fois, j'ai usé de contrainte envers moi-même; au moment où je me trouvais dans les plus heureuses dispositions, je me suis arraché du cœur *Siegfried*, pour le mettre sous verrous, pour l'enterrer tout vivant Je le laisserai dormir dans sa retraite et nul ne verra rien de lui... Peut-être le sommeil lui sera-t-il bon; quant à son réveil, je ne veux rien prévoir. Il m'a fallu me livrer à moi-même un rude et dur combat avant d'en venir là! — C'est

(1) Sur le besoin impérieux que Wagner ressentait à cette époque de reprendre contact avec le public et le monde théâtral, voir le début du chapitre suivant. — Tristan fut conçu dès l'origine en vue d'être immédiatement représenté à Strasbourg ou à Karlsruhe (Lettres à Listz *II*, 174 s.); Wagner pensait aussi le traduire en italien et le faire jouer à Rio de Janeiro pour l'empereur don Pédro qui, au printemps de 1857, lui avait fait demander de composer un ouvrage nouveau pour la troupe italienne de sa capitale. (Lettres à Liszt *II*, 164, 175; *Ges. Schr. VI*, 268 s.).

(2) L'éditeur Härtel à qui il avait offert pour 16,000 francs l'*Anneau du Nibelung* avait repoussé cette proposition, mais donné à entendre qu'un drame de dimensions ordinaires serait volontiers accepté par lui; Tristan fut en effet payé 200 louis d'or, dont 100 payables après livraison du premier acte. Dès l'origine, Wagner espère qu'un ouvrage « praticable » comme Tristan pourra « lui assurer bien vite de bons revenus et le mettre à flot pour quelque temps ». (Lettres à Liszt *II*, 175). »

fini à présent, n'en parlons plus » (1). Dans la même lettre, Wagner annonçait à son ami qu'il se mettait au travail avec le dessein de composer son *Tristan* le plus rapidement possible. De juillet à septembre, il écrivait, en effet, le poème; et le 31 décembre de cette même année 1857, il achevait l'esquisse musicale du premier acte. Le reste de l'œuvre marcha moins rapidement; pourtant le second acte fut terminé au début de 1859 et le troisième au mois d'août de la même année.

En abandonnant Siegfried pour Tristan, Wagner avait, comme il le raconte lui-même, l'impression qu'il ne quittait pas, en traitant ce sujet nouveau, le monde poétique où se mouvaient les héros de sa tétralogie. Ses études mythologiques l'avaient amené à croire à l'existence d'une parenté primitive entre toutes les légendes populaires. Il ne fut donc pas étonné de reconnaître un parallélisme frappant entre la destinée de Siegfried et Brünnhilde et celle de Tristan et Iseut. « De même, dit-il, que dans l'histoire du langage un mot peut, par suite de l'altération phonétique, donner naissance à deux mots tout à fait distincts en apparence, de même, par suite d'une altération ou transposition de motifs analogue, un mythe unique avait engendré deux variantes fort dissemblables au premier abord. Toutefois la complète identité entre les deux légendes apparaît manifestement : Tristan comme Siegfried, victime d'une illusion qui ôte à son acte tout caractère de liberté, recherche en mariage pour un autre la femme que lui destinait la loi de la nature, et trouve la mort dans l'abîme de maux où le plonge cette erreur. Mais tandis que le poète de *Siegfried*, qui s'attachait avant tout à reproduire l'ensemble grandiose du mythe des Nibelungen, ne pouvait

(1) Lettres à Liszt, *II*, 173, 175.

décrire que la mort du héros succombant à la haine vengeresse de la femme aimée qui se sacrifiait avec lui, le poète de *Tristan* a pris pour sujet principal la description même des tourments auxquels les deux amants, une fois que leurs yeux se sont dessillés, sont condamnés jusqu'à leur mort. Dans *Tristan* s'épanouit, largement et clairement développée, l'idée qui se dégage déjà très nettement de *Siegfried*, mais n'est exprimée que par Brünnhilde, seule consciente de la situation : l'idée de la mort par détresse d'amour » (1).

Voyons d'un peu plus près comment se posait pour Wagner le problème psychologique et moral qu'il avait l'intention de traiter dans son *Tristan*.

Un trait tout à fait caractéristique du *credo* de Wagner, vers 1849, en matière de morale, c'est la haute valeur qu'il attache à l'amour sensuel, à l'attrait instinctif qui pousse l'homme vers la femme. Pour lui, ce fait purement naturel est l'essence même de tout altruisme, la base de toute moralité ; tout autre amour dérive de l'amour entre homme et femme ou est une copie de cet amour. Il est donc faux, selon Wagner, de regarder l'amour sensuel comme une forme particulière de l'amour et de s'imaginer qu'à côté de cette forme, il en est d'autres plus pures et plus hautes : c'est l'erreur dans laquelle tombent les métaphysiciens qui méprisent les sens et placent l'« esprit » avant la « matière » ; ils imaginent je ne sais quel amour suprasensuel dont l'amour sensuel ne serait qu'une manifestation imparfaite. Mais il est à parier, dit Wagner, que ces gens là n'ont jamais connu le véritable amour humain et que leur mépris s'adresse uniquement à l'amour animal, à la sensualité animale.

(1) *Ges. Schr.* VI, 267 s.

L'amour humain, comme nous l'avons vu plus haut (p. 190), est la satisfaction complète de l'égoïsme dans l'abdication totale de cet égoïsme. C'est l'amour seul qui donne naissance à l'être humain complet. L'homme isolé, la femme isolée sont des êtres incomplets ; ils n'arrivent que par l'amour à leur entier développement. L'être humain, c'est donc l'homme qui aime une femme, la femme qui aime un homme : « Seule l'union de l'homme et de la femme, seul l'amour crée (au sens matériel comme au sens métaphysique) l'être humain, et de même que l'être humain, dans son existence entière, ne peut rien représenter de plus sublime et de plus fécond que n'est sa propre vie à lui, de même aussi il ne peut rien faire qui dépasse cet acte par lequel il prend véritablement rang dans l'humanité — l'amour » (1). L'homme accomplira donc sa destinée et trouvera son « salut » en s'abandonnant en toute confiance à la loi naturelle de l'amour.

D'après Schopenhauer au contraire, l'amour est le piège le plus dangereux que la nature tend à l'homme pour le contraindre à propager la vie et, par suite, la douleur. La nature, ayant pour essence même la volonté de vivre, le pousse de toutes ses forces, par l'aiguillon du désir, à se perpétuer. L'amour apparaît à l'animal et à l'homme naturel comme le but suprême de l'existence ; sitôt qu'il a pouvu à sa conservation personnelle, il ne songe plus qu'à courir vers les joies de l'amour. Mais le sage, qui sait que toute vie n'est que souffrance, voit précisément dans les séductions de l'amour le charme puissant et fatal qui embellit par ses mirages trompeurs l'existence humaine et pousse l'individu à assurer bon gré malgré la perpétuité de l'espèce. Il devra donc, à tout prix,

1. Lettres à Röckel p. 28 ; voir aussi *Jesus von Nazareth*, p. 51 ss.

refuser à son corps toute satisfaction sexuelle ; il devra, par la chasteté volontaire, nier cette affirmation de la Volonté qui tend à se prolonger au delà de la vie individuelle. Pour Schopenhauer, l'homme ne peut donc espérer sa délivrance que s'il tue impitoyablement en lui tout désir d'amour. C'est, on le voit, la négation radicale de la doctrine professée par Wagner.

Qu'allait faire, dans ces conditions, Wagner lorsqu'en 1854 il se convertit au pessimisme? Allait-il purement et simplement renier son ancienne théorie sur l'amour pour adopter en bloc la doctrine ascétique de Schopenhauer? L'instinct optimiste était trop fort en lui pour qu'il pût se résoudre à une pareille volte-face. Il reconnaissait à vrai dire que ce qu'il avait jusqu'alors appelé « amour » était en réalité un produit complexe où se mélangeaient, à des degrés divers, deux éléments de valeur très inégale, l'un égoïste et mauvais, le *désir*, l'autre désintéressé et bienfaisant, la *pitié*. Il comprenait aussi, par suite, que l'amour véritablement libérateur, cet amour exempt de tout égoïsme qui animait les héroïnes de ses premiers drames, Senta, Élisabeth, Brünnhilde, n'était autre chose que la plus pure pitié ; que partout où, à la pitié, s'alliait le désir — comme dans le cas de Siegfried et de Brünnhilde — l'amour devenait une puissance destructive et funeste au bonheur de l'homme. Pourtant — et c'est sur ce point qu'il se séparait de Schopenhauer — Wagner ne pouvait se résigner à condamner absolument l'amour instinctif. Pour Schopenhauer, l'amour est toujours malfaisant, car il fortifie toujours la volonté de vivre ; c'est pourquoi aussi il jugeait profondément illogique et même incompréhensible que des amants, même malheureux, pussent rechercher la mort ! « Chaque année, dit-il, on enregistre quelques cas de suicide par amour ; des amants dont la

passion est contrariée se donnent ensemble la mort; pourtant je ne puis comprendre comment deux êtres, qui, sûrs de leur amour réciproque, attendent de ce sentiment la suprême félicité, ne préfèrent pas briser par des démarches extrêmes tous les obstacles qui les séparent et supporter les pires souffrances, plutôt que de quitter, en même temps que la vie, un bonheur tel qu'ils n'en conçoivent pas de plus grand. » Wagner ne voyait pas les choses ainsi. On a retrouvé un fragment d'une lettre qu'il destinait à Schopenhauer et dans laquelle il se proposait précisément de réfuter le passage que je viens de citer et de montrer au grand pessimiste que l'amour instinctif était « un chemin pouvant mener au salut, à la conscience de soi, à la négation de la volonté » (1). D'après Wagner, la passion sensuelle est bien un agent de destruction et de mort ; elle ne guérit point la souffrance, elle ne console pas comme la pitié; mais du moins, au lieu d'exaspérer chez l'homme le désir de vivre et de le plonger plus avant que jamais dans l'illusion universelle, elle le conduit parfois, lorsqu'elle atteint son plus haut degré d'intensité, non pas seulement à se déprendre de lui-même, à renoncer à sa volonté individuelle, mais aussi à deviner, au travers du monde visible et de ses fictions, l'unité réelle de tout ce qui est, à souhaiter l'abolition de l'individuation, à abjurer le vouloir-vivre. Ainsi l'amour mène à la mort mais non à la perdition, à la « damnation » : il peut être, pour certaines natures, la voie douloureuse du salut; à travers d'effroyables tourments et d'indicibles angoisses, il les soustrait finalement à la domination de la Volonté et les conduit à la paix du nirvâna. Or, c'est précisément

(1) Ce fragment d'une lettre inachevée et qui n'a jamais été envoyée à Schopenhauer date probablement de 1857 et a été publiée dans les *Bayr. Blätter*, 1886 p. 101.

là pour Wagner qu'est le vrai sujet de *Tristan* et *Iseut* — un sujet tout intérieur, comme on le voit, et tout *musical*.

Dans aucun de ses drames, Wagner n'a subordonné au même degré que dans *Tristan* l'action visible à l'action intérieure (1). Nous avons déjà indiqué dans notre introduction qu'à ce point de vue *Tristan* peut être considéré comme le type en quelque sorte paradoxal du drame wagnérien. Très simple à l'origine, la légende de Tristan s'était enrichie, entre les mains des poètes français, anglo-normands ou allemands qui l'avaient chantée, d'une foule d'épisodes gracieux ou touchants. Dans ces récits, empreints pour la plupart d'une poésie dont nous goûtons encore aujourd'hui le charme, un dramaturge pouvait trouver sans peine la matière d'une action aussi complexe, aussi touffue, aussi pittoresque qu'il l'eût pu souhaiter. Wagner, qui connaissait l'histoire de Tristan par les traductions de Gotfrid de Strasbourg et de ses continuateurs faites par Kurtz et Simrock, a élagué sans pitié toute cette riche floraison qui s'épanouissait tout autour de la tige principale (2). Avec un art curieux et raffiné, il

(1) Dans la lettre à Villot, Wagner montre comment il a très consciemment construit son drame extérieur d'après les exigences du drame intérieur : « *Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äuszere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, dasz ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äuszeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive, angewendet werden muszte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äuszeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab.. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dasz die innerste Seele sie fordert, und sie trit so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.* » (*Ges. Schr. VII*, 122 s.)

(2) Sur la légende de Tristan voir le bel article de M. Gaston Paris (*Revue de Paris*, 15 avril 1894, p. 138), où l'on trouvera (p. 141), une bibliographie des principaux travaux publiés pendant ces dernières années sur ce sujet très controversé. A la page 171 et suiv. M. G. Paris compare sommairement l'œuvre de Wagner à celle de ses devanciers. — On consultera aussi avec profit les articles de W. Golther, *Bayr. Blätter* 1888 p. 252 ss. et 1898 p. 115 ss.

a condensé les motifs essentiels de la légende en un très petit nombre de tableaux symétriquement disposés (1). Il a réduit au strict minimum tous les éléments pittoresques ou épiques de l'action. Il a évité le plus possible les récits de faits ; et quant à ceux dont il ne pouvait se passer, il s'est arrangé de manière à leur ôter tout caractère narratif en les imprégnant d'émotion dramatique (2). L'expression poétique est, comme l'action elle-même, condensée parfois presque jusqu'à l'obscurité. Comme l'action intérieure du drame est essentiellement sentimentale et musicale, et que la poésie est, de par son essence même, incapable de décrire la nature intime des émotions qui agitent une âme humaine, de noter les suprêmes extases de l'amour et du désespoir, elle cède à tout instant le premier rôle à la musique. Il y a dans *Tristan* de longs passages où le vers se résout pour ainsi dire en musique, où il se réduit à n'être plus que le support, presque indifférent par lui-même, de la mélodie chantée (3), où le poète, conscient de son impuissance à rendre par des idées claires et logiques le pur sentiment qui chante dans ses mélodies, remplace

(1) Sur la structure du drame de *Tristan* voir l'article de F. Kögel, *Bayr. Blätter* 1892, p. 257 ss. — Kögel insiste sur ce fait curieux que les personnages sont groupés dans les trois actes avec une étonnante symétrie : ainsi le 2e acte a pour centre le grand duo d'amour de Tristan et d'Iseut qui est encadré entre deux scènes qui se font pendant : celle d'Iseut et de Brangien d'une part, celle de Tristan et Marc de l'autre ; de même Kögel constate que le 1er et le 3e actes se disposent d'une manière absolument symétrique des deux côtés du 2e p. 264 s.)

(2) Voir l'article cité de Kögel, p. 273 ss., où l'auteur montre avec quel art Wagner a su dramatiser son exposition des événements antérieurs à l'action. Ils sont décrits au 1er acte par Kurwenal, Brangien et Iseut, au 2e acte d'abord per Tristan et Iseut, enfin par Mark. Aucune de ces trois expositions ne forme récit ; chacune est une partie intégrante du drame.

(3) M. Chamberlain (*Das Drama R. Wagners*, p. 80 s.) cite comme exemple typique l'avertissement de Brangien au 2e acte « *Einsam wachend in der Nacht, wem der Traum der Liebe lacht, hab'der Einen Ruf in Acht, die den Schläfern Schlimmes ahnt, bange zum Erwachen mahnt.* » Il constate que ces vers ne *peuvent* pas être perçus distinctement à la représentation et il conclut : *Die menschliche Stimme ertönt fast nur noch wie ein inartikulirter Klageruf.*

la phrase régulière par une série d'interjections entrecoupées, d'exclamations à peine liées entre elles et qui n'offrent plus à l'intelligence qu'un sens extrêmement vague (1). Aucun drame de Wagner ne contredit aussi fortement, au point de vue de l'intrigue comme au point de vue de la langue, l'idée qu'on se fait habituellement d'une pièce de théâtre. Il déconcerte les uns par l'extrême simplicité d'une action presque schématique où disparaissent quelques-uns des épisodes les plus justement célèbres de la légende, comme celui de la vie solitaire des deux amants dans la forêt de Morois. Il heurte le goût des autres par l'obscurité d'une langue elliptique à outrance qui exaspère en général les philologues et les littérateurs, et à laquelle il est à peu près impossible, effectivement, de trouver le moindre charme tant qu'on sépare l'expression poétique de l'expression musicale. Et pourtant il a aussi ses partisans enthousiastes qui admirent l'habileté merveilleuse avec laquelle Wagner a su combiner les ressources de la technique dramatique, de la poésie et de la musique pour arriver à ses fins, ou qui, simplement, se laissent aller sans résistance au charme subtil et inquétant, à l'émotion d'une intensité presque douloureuse qui se dégage de cette œuvre passionnée et troublante.

Mais revenons à l'examen du drame intérieur de *Tristan*, et cherchons à préciser l'idée philosophique qui s'en dégage (2).

(1) Voir par exemple la fin du grand duo d'amour du second acte ou la fin du dernier monologue d'Iseut; le vers devient, dans ces passages et dans bien d'autres, presque exclusivement « musical » ; le contenu « intellectuel » de ces effusions lyriques se réduit à très peu de chose.

(2) Nous n'entendons pas par là déclarer que *Tristan* est un drame « philosophique ». On a beaucoup discuté sur la question de savoir s'il y a de la philosophie ou non dans *Tristan*, les uns soutenant l'affirmative, d'autres (comme M. Chamberlain) la négative. — A mon sens, il faudrait avant tout s'entendre sur ce qu'on appelle un drame « philosophique ». Si l'on veut

L'idée morale qui se dégage en dernière analyse de la légende de Tristan et qui apparaît, plus ou moins dictincte, dans toutes les variantes sous lesquelles elle nous est parvenue, c'est l'affirmation des droits éternels et imprescriptibles de la passion : au-dessus de la loi écrite, au-dessus des conventions morales qui régissent la vie des sociétés et déterminent les jugements des hommes, il y a la loi « non écrite » que chacun de nous porte gravée au fond de son cœur et dont les arrêts sont sans appel. « Au-dessus des devoirs ordinaires, notre légende, dit M. Gaston Paris, proclame le droit qu'ont de s'appartenir malgré tous les obstacles deux êtres que pousse l'un vers l'autre un invincible et inextinguible besoin de s'unir. Cette nécessité, qui seule les justifie, elle l'a exprimée par le symbole à la fois enfantin et profond du « boire amoureux » : une fois la coupe fatale partagée, Tristan et Iseut ne sont plus libres envers eux-mêmes, ni l'un envers l'autre, et sont libres de tout envers le monde ; pour ac-

dire que *Tristan* est un « exemple » dramatique destiné à illustrer la théorie de Schopenhauer nous répondrons qu'en ce sens *Tristan* n'est pas un drame philosophique : il repose comme toutes les œuvres de Wagner sur une *intuition* et non sur une *idée abstraite :* le défaut caractéristique des drames philosophiques est la froideur ; or s'il est un drame de Wagner qui échappe à ce reproche, c'est bien *Tristan !* On lui a reproché au contraire de produire un effet presque « pathologique ». — D'autre part, il est absolument certain que Wagner avait parfaitement conscience qu'on *pouvait* exprimer l'idée maîtresse de *Tristan* à l'aide des formules philosophiques de Schopenhauer. Il savait en effet que ses vues intuitives sur l'univers trouvaient leur expression rationnelle adéquate dans la philosophie du grand pessimiste de Francfort. A ce point de vue, *Tristan* est indiscutablement « philosophique ». Il l'est peut-être encore à un autre point de vue : L'action de Tristan, avons nous vu, est surtout *musicale;* le drame est donc surtout contenu dans la pantomime dramatique d'une part et dans sa traduction musicale de l'autre. La traduction *verbale* de l'action scénique nous paraît être parfois un peu abstraite — et cela en raison de l'extrême difficulté que Wagner rencontrait à exprimer par des mots une intuition dramatique dont le caractère était plus particulièrement musical. — *Étant donné le sujet de Tristan*, tel que Wagner l'avait conçu, il nous semble d'ailleurs difficile qu'il en fût autrement, et il n'y a pas lieu de s'étonner si le style des tirades amoureuses de *Tristan* diffère absolument non seulement de celui des sources légendaires où Wagner a puisé, mais de celui de presque tous les poèmes amoureux spécifiquement littéraires.

complir leur destinée, ils brisent toutes les barrières et foulent aux pieds tous les devoirs, suivis dans leur marche triomphale et douloureuse par l'ardente sympathie de la poésie, dont la mission est d'exprimer ce qui sommeille inconscient dans les cœurs, de délivrer l'âme des liens qu'elle sent obscurément peser sur elle. » (1). Une telle passion est nécessairement tragique ; pour que nous puissions croire à cette fatalité impérieuse de la passion — fatalité qui seule peut la justifier — il faut que l'amour se montre réellement « plus fort que la mort ». C'est cette ombre funèbre de la mort inévitable, planant dès le début sur la destinée des deux amants, qui anoblit leurs aventures et transforme une banale histoire d'adultère en un poème empreint de la plus douloureuse mélancolie. Déjà l'un des chantres les plus inspirés de *Tristan*, le vieux trouvère anglo-normand Thomas, avait pressenti qu'un lien indissoluble existait entre la mort et le breuvage d'amour : « C'est notre mort que nous y avons bue », fait-il dire à Tristan repassant les souvenirs de sa vie (2). Cette même idée domine d'un bout à l'autre le drame de Wagner, et elle apparaît nettement marquée dès la scène capitale du premier acte où Tristan et Iseut boivent le philtre qui les lie à tout jamais l'un à l'autre.

Wagner ne pouvait guère, en effet, conserver tout à fait intact le motif du « boire amoureux » tel que le lui fournissait la tradition. Chez Gotfrid de Strasbourg, source principale de Wagner, le philtre que Brangien verse par mégarde et sans intention aucune à Tristan et à Iseut, croyant leur offrir un breuvage ordinaire, apparaît comme la cause réelle et effective qui déchaîne la passion des

(1) Revue de Paris, 15 avril 1894, p. 176.
(2) Id., p. 178.

deux amants. Ce symbole pouvait aisément paraître un peu trop naïf pour le goût du public moderne. Wagner modifia en conséquence du tout au tout la scène du philtre, en lui donnant un sens tout nouveau et fort dramatique. Dans son poème, Tristan et Iseut s'aiment dès leur première entrevue. Après sa victoire sur Morolt (le Morhout des sources françaises), Tristan, grièvement blessé, pénètre à la faveur d'un déguisement chez Iseut, la fiancée de celui qu'il vient de tuer, mais qui seule peut guérir la blessure dont il souffre ; et sitôt qu'il la voit il l'aime. L'amour est non moins subit chez Iseut : au moment où, reconnaissant en Tristan le meurtrier de Morolt, elle se dispose à venger son fiancé, son regard rencontre le regard du blessé ; et aussitôt, saisie de pitié et d'amour, elle laisse tomber l'épée qu'elle levait déjà sur lui. Dès lors, quand Tristan ramène en Cornouailles, sur son vaisseau, Iseut qu'il a demandée en mariage pour le roi Marc, la tragédie est déjà commencée. Tristan sait qu'Iseut le hait et le croit traître parce qu'il la contraint à devenir la femme d'un autre ; il n'ose pas l'approcher parce qu'il la craint et il la craint surtout parce qu'il l'aime. Pour attiser leur passion, il n'est donc besoin d'aucun philtre d'amour. Mais les deux amants savent l'un comme l'autre que le devoir et la loyauté leur commandent impérieusement d'étouffer la voix de leur amour ; la loi humaine la plus sainte, la loi suprême à laquelle toute âme bien née conforme sa vie, l'honneur, les sépare à tout jamais. Or, ils ne songent ni l'un ni l'autre à transgresser cette loi ; l'idée d'y faillir ne leur vient pas un instant : ils sont incapables de supporter la pensée de vivre dans le déshonneur. — Mais si la vie les sépare, il leur reste la mort ; vivants, ils ne peuvent s'aimer ; seule la mort peut abaisser l'infranchissable barrière qui s'élève

entre eux. Ainsi, quand peu à peu, prenant mieux conscience d'eux-mêmes, ils sentent toute la profondeur de la passion qui les pousse l'un vers l'autre, la mort leur apparaît comme la condition essentielle, comme l'unique justification de leur amour. Au moment d'aborder en Cornouailles, Iseut, sentant qu'elle n'a pas la force de vivre avec le roi Marc, à jamais séparée de celui qu'elle aime, somme Tristan de lui donner satisfaction pour la mort de Morolt, de vider avec elle la coupe d'oubli ; c'est un philtre de mort qu'elle lui offre. Tristan le sait, et il accepte. Ils boivent tous deux la mort. Affranchis de la vie et de ses conventions, les deux amants sont libres à présent d'être sincères l'un vis-à-vis l'autre, de s'avouer leur amour, d'entrer ensemble dans le sombre royaume de la nuit éternelle où les attend le bonheur que leur refuse la vie.

Mais la mort ne vient pas. Iseut a été trahie par sa suivante Brangien. Passionnément dévouée à sa maîtresse, mais l'aimant d'un amour trop « féminin », incapable de comprendre la grande âme d'Iseut, trop faible pour servir d'instrument docile à sa forte volonté, Brangien n'a pu se résoudre à présenter elle-même à Iseut le philtre fatal, comme celle-ci le lui ordonnait ; terrifiée, affolée par l'idée de la mort, elle a obéi sans réflexion, presque sans le vouloir, à son instinct de femme qui lui commandait de sauver à tout prix sa maîtresse : elle a versé dans la coupe le breuvage d'amour. L'amour de Tristan et d'Iseut, certes, n'est pas son ouvrage comme elle se l'imagine et comme le roi Marc lui-même le croit (1). Mais, par sa désobéissance, elle frustre les deux amants de la mort prompte à

(1) Brangien s'accuse elle-même d'être « coupable » de l'amour de Tristan et d'Iseut (*Ges. Schr. VII*, 34) ; pour expier sa faute et son aveuglement (*ihre blinde Schuld*), elle raconte au roi Marc « le mystère du philtre » (*des Trankes Geheimnisz*) ; celui-ci est aussitôt persuadé de l'innocence de Tristan et Iseut (id. 79 s.).

laquelle ils aspiraient pour les faire périr non moins sûrement mais plus lentement, rongés par le mortel poison de l'amour (1). Elle les a condamnés par son aveugle pitié au plus terrible des supplices. Tristan et Iseut ont réellement *bu la mort* dans la coupe que leur tendait Brangien : ils ont échangé l'aveu de leur amour — cet aveu que la mort seule pouvait légitimer ; ils ne peuvent revenir sur cet acte irréparable qui les a irrémissiblement voués à la mort. Et pourtant ils vivent — ils vivent, contrairement à leur plus intime volonté, en proie désormais à un mal sans remède, torturés par une passion dévorante qui ne peut s'assouvir que dans la mort et qui pourtant les enchaîne à la vie.

Dans son fragment de lettre à Schopenhauer, Wagner posait en principe que l'homme peut, grâce à l'amour, arriver non seulement à renoncer à sa volonté individuelle, mais d'une manière plus générale à abdiquer le vouloir-vivre lui-même (2). Reportons-nous, pour préciser la portée de ce passage, aux théories de Schopenhauer sur la négation de la volonté. D'après le grand pessimiste, deux voies conduisent l'homme à abolir en lui la volonté : ou bien il peut, par la contemplation désintéressée du monde, arriver à l'intuition que tous les êtres sont identiques et s'élever ainsi jusqu'à la pitié consciente — ou bien il peut, à la suite d'une grande détresse physique ou morale qui brise en lui l'énergie vitale et le sanctifie par la souffrance, atteindre soudain la résignation absolue et recevoir la mort avec joie. Par contre le suicide, loin d'être la négation du vouloir-vivre, est une marque d'affir-

(1) Brangien elle-même reconnaît combien sa pitié a été néfaste aussitôt qu'elle voit les effets du philtre : « *Wehe ! Wehe !* (s'écrie-t-elle) *Unabwendbar ewige Noth für kurzen Tod* » (*Ges. Schr. VII*, 27.

(2) Wagner écrit à Schopenhauer qu'il lui communique « *eine Anschauung...., in der sich mir selbst in der Anlage der Geschlechtsliebe ein Heilsweg zur Selbsterkenntniss und Selbstverneinung des Willens*, und zwar nicht eben nur des individuellen Willens, *darstellt.* »

mation intense de la volonté. L'homme qui se suicide veut la vie, mais voudrait que la volonté qui est en lui pût s'affirmer sans obstacle, et comme il a la certitude intime que la volonté est immortelle et s'incarne sans cesse dans de nouveaux phénomènes, il se tue, renonçant ainsi à sa volonté individuelle mais affirmant avec la plus grande énergie la volonté de vivre en général (1). Si maintenant, comme le passage de la lettre de Wagner nous autorise à le faire, nous exprimons à l'aide des formules de Schopenhauer l'idée philosophique contenue dans *Tristan*, nous pourrons définir de la manière suivante l'évolution morale qui s'accomplit au cours de la pièce : Tristan et Iseut abolissent d'abord en eux la volonté *individuelle* — ils se décident au suicide — mais ensuite, la mort n'ayant pas voulu d'eux, ils arrivent, grâce aux souffrances qu'ils endurent, à maudire non plus seulement la vie *individuelle* qui leur est échue en partage, mais toute vie possible, à nier la volonté elle-même. La détresse d'amour purifie leurs âmes et les conduit au renoncement suprême.

Ainsi à la fin du premier acte, Tristan et Iseut sont des révoltés : Iseut appelle la mort parce qu'elle ne veut à aucun prix du sort ignominieux qui l'attend (2) ; Tristan veut mourir pour rester fidèle à son honneur (3). L'un et

(1) *Le Monde comme Volonté et représentation* t. I, §§ 68 et 69. Paris, F. Alcan.

(2) Ce sentiment apparaît dans des passages comme : « *Da Moroll lebte, wer hätt'es gewagt uns je solche* Schmach *zu bieten* » — « *Ich ja war's, die heimlich selbst die* Schmach *sich schuf !* » — « *Was träumte mir von Isolde's* Schmach ? » (*Ges. Schr. VII*, 12. 27). — Elle veut se venger de Tristan qui l'a trahie (« Rache *für den Verrath* » *id.* 15) ; elle le maudit avec emportement) « *Fluch dir Verruchter ! Fluch deinem Haupt !* Rache. *Tod ! Tod uns Beiden !* » *id.* 15).

(3) Il exprime avec la plus grande énergie ce sentiment dans le serment qu'il profère au moment de boire la coupe de mort que lui offre Iseut : « *Tristan's Ehre — höchste Treu : Tristan's Elend — kühnster Trotz,* » etc. (*Ges. Schr. VII*, 26). Après avoir bu le philtre, il dit au contraire « *Was träumte mir von Tristan's Ehre ?* » (*id.* 27).

l'autre s'insurgent contre la destinée ; l'un et l'autre sont encore attachés à la vie et ne se réfugient dans la mort que par horreur de la vie *individuelle* à laquelle ils sont condamnés par le sort. Le second acte et le troisième montrent comment de *révoltés* qu'ils étaient ils deviennent *résignés*. — Dès la première scène du second acte, Iseut expose à Brangien le changement qui s'est fait en son âme : « L'œuvre de la mort, j'avais voulu, téméraire, l'accomplir moi-même, mais la déesse Amour a arrêté ma main : l'amante vouée à la mort, elle l'a prise en otage ; l'œuvre de la mort, c'est elle qui s'en est chargée ; comment elle l'accomplira, comment elle la terminera, ce qu'elle me destine, où elle me conduit — que m'importe ! je suis devenue sa chose » (1). Les deux amants ne luttent plus, ils s'abandonnent sans résistance à la passion qui les domine. Et l'amour leur révèle que son vrai domaine n'est pas la *vie*, le *jour* — ou, pour emprunter les formules de Schopenhauer, le monde des phénomènes, des apparences sensibles, le monde de la pluralité où la Volonté apparaît fractionnée en innombrables individus — mais bien la *mort*, la *nuit* — en style philosophique, le domaine de l'absolu, de l'inconscient, de l'unité. Dans le royaume brillant et trompeur du jour, ce n'est pas l'amour qui fait loi : tant qu'il aspire à vivre sous la claire lumière du soleil, l'homme s'attache à des biens mensongers et illusoires, la puissance, la gloire, l'honneur, l'amitié ; il doit sacrifier à de vaines conventions la loi primordiale et sacrée qu'il porte gravée au fond de son cœur. Mais le royaume du jour a perdu son prestige pour Tristan et Iseut : « Oh, désormais nous étions voués à la nuit, s'écrie Tristan : le jour plein d'embûches, prompt à la haine,

(1) *Ges. Schr.* *VII*, 34 s.

pouvait nous séparer par ses artifices mais non plus nous leurrer par ses mensonges. De son vain éclat, de sa fastueuse splendeur se rient ceux dont la nuit a sanctifié le regard ; les fugitifs éclairs de sa vacillante lueur n'aveuglent plus nos yeux. L'élu qui, le cœur plein d'amour, a contemplé la nuit de la mort, et a reçu la confidence de son profond mystère, voit les mensonges du jour, gloire et honneur, puissance et richesse, malgré leur éclat imposant, s'évanouir à ses yeux comme une vaine poussière de soleil. Même l'illusion de la fidélité et de l'amitié se dissipe pour le fidèle ami, si, le cœur plein d'amour, il a contemplé la nuit de la mort et reçu la confidence de son profond mystère. Parmi les vaines erreurs du jour, un seul désir lui reste, une ardente aspiration vers la nuit sainte où l'éternelle, l'unique vérité, la volupté d'aimer lui sourit. » (1)

Ainsi la vie n'a plus de charmes pour Tristan et Iseut ; quand bien même la loi de l'honneur ne les séparerait pas, il y aurait toujours entre eux les barrières que dressent entre toutes les créatures finies le temps, l'espace, l'individuation. Car la personnalité elle-même est un obstacle au parfait amour ; comme Tristan l'explique à son amante dans un « délicieux ergotage métaphysique sur la valeur d'une particule » (2), il faut que cette dualité du « moi » et du « toi » sans laquelle tout amour semble au premier abord inconcevable, finisse elle-même par disparaître :

Iseut : « Notre amour ne s'appelle-t-il pas Tristan *et* Iseut ? Ce petit mot si doux : *et*, — ce pacte d'amour dont il est le lien, ne serait-il pas, si Tristan mourait, anéanti par la mort ?

(1) *Ges. Schr. VII*, 43 s.
(2) M. Hébert, *Le Sentiment relig. dans l'œuvre de R. W.*, p. 160

Tristan : « Qu'est-ce qui périrait, par la mort, sinon ce qui nous entrave, ce qui défend à Tristan d'aimer Iseut toujours, de vivre pour elle seule éternellement ?

Iseut : « Mais si ce petit mot : *et* était anéanti, la mort de Tristan ne serait-elle pas la mort même d'Iseut ?

Tristan : «Ainsi, par la mort, nous pourrions, éternellement unis, inséparés, sans fin, sans réveil, sans crainte, sans noms, à jamais confondus dans le sein de l'amour, rendus enfin tout entiers à nous-mêmes, ne plus vivre que par l'amour » (1).

Et les deux amants, dans l'ivresse de leur extase amoureuse, aspirent de toute leur âme à ce royaume de la nuit qui leur apparaît comme le refuge suprême où cesseront leurs misères et qu'ils saluent ensemble comme leur vraie patrie :

« O douce nuit ! nuit éternelle ! Auguste et sainte nuit de l'amour ! L'élu que tu as étreint, à qui tu as souri, comment se réveillerait-il sans angoisse pour quitter ton ombre ? Dissipe à jamais l'angoisse, ô bonne mort, mort d'amour ardemment souhaitée... Toi Iseut, moi Tristan— je ne suis plus Tristan, ni toi Iseut... Plus de noms — plus de séparation — une connaissance nouvelle, une flamme nouvelle qui s'allume, — une seule âme, une seule conscience pour l'éternité... » (2).

A ce moment, Tristan et Iseut ont atteint la suprême résignation. La vie leur apparaît comme un pur néant dont ils rejettent avec horreur et angoisse les illusions loin d'eux. Ils s'élancent tous deux en pensée vers ce monde

(1) *Ges. Schr, VII*, 47 s.

(2) Le texte de Wagner est ici à peu près intraduisible ; c'est un de ces passages où la poésie se résout en une série d'exclamations et devient presque musique. Voici le texte allemand : « *Du Isolde, — Tristan ich, — nicht mehr Tristan, — nicht Isolde; — ohne Nennen, — ohne Trennen, — neu Erkennen, — neu Entbrennen; — endlos ewig — ein-bewuszt : — heisz erglühter Brust — höchste Liebes-Lust !* » (*Ges. Schr. VII*, 50 s.)

mystérieux de la mort, vers ce monde de l'inconscient (*un*-bewuszt) où s'évanouit tout ce qui pour l'homme naturel constitue la vie : l'univers visible, les formes actuelles de la conscience, le temps et l'espace, la distinction même du sujet et de l'objet — vers ce monde qui est le pur néant pour tous ceux qu'anime encore le vouloir-vivre, mais qui, pour une âme affranchie, consciente de l'unité de tout ce qui existe (*ein*-bewuszt) est au contraire la suprême réalité. Cette patrie inconnue, cette forme d'existence nouvelle et inconcevable, que Schopenhauer se refusait à définir autrement que par des négations, Wagner, par la bouche de ses deux amants, nous en révèle l'essence intime, la lo suprême : l'amour (1).

Mais si, par la pensée, Tristan et Iseut touchent déjà le seuil du royaume de la nuit, par leur corps ils appartiennent toujours encore au jour, à la vie. Et de douloureuses épreuves les séparent du but qu'ils croyaient déjà tout proche. Ils sont surpris par le roi Marc et le traître Melot. Tristan doit écouter sans pouvoir se justifier la plainte pathétique du roi qui, frappé au cœur par la trahison de son ami, navré surtout de voir à jamais ternie l'image idéale qu'il s'était faite de lui, le supplie anxieusement

(1) D'après Schopenhauer il faut, si l'on veut à tout prix se faire une idée de ce qu'est ce royaume de la nuit dont parle Wagner, se reporter à ce qu'éprouvent ceux qui sont parvenus à une négation complète de la volonté, à ce qu'on appelle extase, ravissement, illumination, union avec Dieu, etc : «... ils n'attendent plus qu'une chose, c'est de voir la dernière trace de cette volonté s'anéantir avec le corps même qu'elle anime ; alors au lieu de l'impulsion et de l'évolution sans fin, au lieu du passage éternel du désir à la crainte, de la joie à la douleur, au lieu de l'espérance jamais assouvie, jamais éteinte, qui transforme la vie de l'homme tant que la volonté l'anime, en un véritable songe, nous apercevons cette paix plus précieuse que tous les biens de la raison, cet océan de quiétude, ce repos profond de l'âme, cette sérénité inébranlable, dont Raphaël et le Corrège ne nous ont montré dans leurs figures que le reflet ; c'est vraiment la bonne nouvelle, dévoilée de la manière la plus complète, la plus certaine ». (*Le Monde comme volonté*, I, § 71). — C'est à une extase de ce genre que parviennent Tristan et Iseut, et c'est dans cet état extatique que l'amour leur apparaît comme l'essence de la réalité.

d'expliquer sa conduite. En vain Tristan cherche à mourir en se jetant sur l'épée de Melot. Pour la seconde fois, la mort le fuit. Grièvement blessé par son adversaire, il est ramené sans connaissance par le fidèle Kurwenal dans le manoir de son père où Iseut prévenue par le vieil écuyer doit venir rejoindre son ami. Là il accomplit la dernière station de son douloureux calvaire. Il revient à la vie : mais sans Iseut la vie pour lui n'est qu'une affreuse torture ; et, tant qu'Iseut voit le jour, il ne peut non plus mourir loin d'elle, car la passion qui le tenaille le contraint impérieusement à tout supporter pour la revoir. Repoussé par la vie et repoussé par la mort, condamné à désirer jusqu'à en mourir, et privé de mourir par l'excès même de son désir, l'infortuné implore avec des accents déchirants la venue d'Iseut qui seule peut mettre un terme à son supplice : « Iseut encore dans l'empire du soleil! Iseut encore dans l'éclat du jour!... Avec fracas j'entendais, derrière moi, se fermer déjà les portes de la mort : et voici qu'elles sont grand ouvertes ; les rayons du soleil les ont forcées... Jour maudit! tes rayons éclaireront-ils éternellement mon supplice ? Brûleras-tu toujours, ô flambeau qui même la nuit me chassais loin d'elle ! Ah Iseut! douce aimée, quand étoufferas-tu enfin la torche pour m'annoncer le bonheur ? Lumière, quand t'éteindras-tu ? Quand fera-t-il nuit dans la demeure... *Wann wird es Nacht im Haus ?* » (1). Mais Iseut tarde ; aucune voile ne se montre à l'horizon ; et le désespoir le plus affreux étreint l'âme de Tristan. Dans l'égarement de sa douleur, il s'exalte jusqu'à maudire le philtre d'amour, dans lequel il voit le symbole et comme la quintessence de toute la souffrance humaine (2). Enfin cependant l'heure de la

(1) *Ges. Schr. VII*, 61 ss.
(2) « *Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut, ich*

délivrance arrive. Le vaisseau qui porte Iseut est signalé, il entre au port, Iseut accourt auprès de son ami, et dans l'excès de joie qui succède à l'excès de souffrance, Tristan trouve enfin l'apaisement suprême : il meurt dans les bras de sa bien-aimée en murmurant une dernière fois le nom d'Iseut. Et Iseut à son tour se détache de la vie ; sans désespoir, sans violence, perdue dans la contemplation du cadavre de Tristan, à peine consciente, sanctifiée par l'amour et la douleur, elle entre, souriante, dans l'ombre de la nuit qui l'enveloppe, et s'abîme doucement avec son ami dans la grande paix de la mort.

De tous les drames de Wagner, *Tristan* est à coup sûr le plus sûr, le plus sombre et le plus désolé. Non seulement Wagner proclame comme à l'époque de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* que l'idéal est irréalisable en ce monde, mais il semble condamner d'une manière absolue la vie de l'homme à n'être qu'une attente de la mort. La terre apparaît comme une géhenne où l'homme est tenaillé par la souffrance jusqu'au moment où s'éteint en lui tout désir de vivre. Tous les biens qu'il poursuit ici-bas, la puissance, l'honneur, l'amitié sont illusoires ; par l'amour il peut, il est vrai, pressentir ce qu'est le royaume lointain de l'idéal, mais l'amour humain est mélangé de désir et ne conduit l'homme au salut que par l'excès même des tourments qu'il lui inflige. La mort seule est un bien : Tristan et Iseut meurent ; les voilà sauvés. Mais la vie n'a pas de sens, ou du moins pas de but positif. Imagine-t-on, par

selbst — ich hab' ihn gebrau't ! Aus Vaters-Noth und Mutters-Weh', aus Liebesthränen eh' und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden hab' ich des Trankes Gifte gefunden ! Den ich gebraw't, der mir geflossen, den wonneschlürfend je ich genossen, — verflucht sei, furchtbarer Trank ! Verflucht, wer dich gebraw't. » (*Ges. Schr.* VII, p. 67 s.). Il faut noter, pour l'intelligence de ce passage, que Tristan a été engendré par son père expirant (*aus Vaters-Noth*), et qu'il a causé en naissant la mort de sa mère (*aus Mutters-Weh*).

exemple, ce que peut être l'existence du roi Marc après la catastrophe qui l'atteint dans ses plus chères affections, qui engloutit les seuls êtres qui le rattachaient encore à la vie ? Sans doute, il a compris que Tristan n'était pas coupable, il a la consolation de se dire qu'il n'a pas donné son amitié à un indigne, qu'il peut croire encore à la vertu et à la loyauté..... mais est-ce là une raison suffisante pour vivre ? Il est sans doute arrivé, lui aussi, au renoncement complet, à la négation de la volonté ; mais cet ascète, ce « saint » nous apparaît plutôt comme un vaincu de la vie que comme un. triomphateur ; il inspire plus de pitié que d'admiration ; on le plaint de ne pas être mort lui aussi, d'être condamné à traîner encore sur cette terre, où tout n'est qu'illusion, une existence forcément morne et décolorée (1).

Et pourtant ce n'est pas sur une impression de désespérance ni de découragement que nous laisse le drame de Wagner. La mort d'Iseut n'est ni une abdication ni une défaite, mais bien une victoire, un suprême triomphe de l'âme émancipée du joug de la passion, affranchie enfin de l'angoisse infinie du désir humain. A mesure que l'ombre de la mort s'épaissit autour d'Iseut, une vision d'éternelle

(1) Une controverse très ardente s'est engagée dans la presse wagnérienne au sujet du personnage du roi Marc. Les uns tiennent Marc pour un vieux roi d'épopée, de soixante-dix ans environ, chez qui l'âge tempère la passion et rend plus facile la résignation et l'équité. Les autres voient au contraire en lui un homme dans la force de l'âge — quarante à cinquante ans environ (c'est l'âge que devait avoir, selon Wagner, le Marc des représentations de Munich en 1865) — qui arrive à abolir en lui le vouloir-vivre. Marc serait donc un « saint » selon la doctrine pessimiste, un ascète qui s'élève, de degré en degré, jusqu'au renoncement absolu. — C'est vers cette dernière conception que j'incline pour ma part, mais avec cette restriction très importante à mon sens, que Marc est, si je puis m'exprimer ainsi, une *négation* mais non une *affirmation ;* je vois en lui une âme généreuse brisée par le malheur et anoblie par la souffrance, mais non pas « un rédempteur ». un triomphateur qui, vainqueur du désir, peut montrer à l'humanité la voie de l'idéal. (Voir M. Wirth, *König Marke*, Leipzig 1882 ; W Golther. *Bayr. Blätter* 1885, p. 154 s. ; M. Wirth, *Wagner-Jahrbuch* 1885, p. 239 ss. ; N. Creutzburg, *Bayr. Blätter* 1887, p. 244 ; R. Schlosser, *Bayr. Blätter* 1893, p. 23 ss.).

félicité surgit en son cœur, toujours plus radieuse, plus souverainement belle et consolante. Cette apparition bienheureuse, la parole ne saurait la rendre : aussi les vers que Wagner met dans la bouche d'Iseut expirante se réduisent-ils à une sorte de cantilène fluide et vague (1). La mélodie chantée elle-même est trop « humaine » en quelque sorte pour exprimer entièrement ce rêve divin. Seule la musique pure pouvait tenter d'en rendre l'immatérielle splendeur. Wagner a décrit l'extase d'Iseut en une symphonie orchestrale où vient se fondre harmonieusement la voix de l'héroïne ; et cette symphonie, l'une des pages à coup sûr où l'inspiration du maître s'est élevée aux plus pures, aux plus sereines hauteurs — est la véritable conclusion philosophique de tout le drame. Elle nous dit la beauté surnaturelle du renoncement absolu, l'ineffable apaisement de l'âme qui est morte au désir et plane, souverainement libre, au-dessus de toute la misère terrestre ; elle nous montre où est le salut pour l'humanité souffrante ; elle nous ouvre une échappée sur le monde des réalités supérieures, sur ce mystique royaume de l'amour, sublime patrie des élus qui ont abdiqué toute volonté égoïste. La sombre et douloureuse tragédie de l'amour humain s'achève en un hymne de paix où flotte une espérance infinie...

Wagner ne s'en tient pas, en effet, à une solution strictement pessimiste du problème de la vie. Le renoncement lui était apparu d'abord sous sa forme purement négative, comme l'aspiration vers la mort. Wotan et Brünnhilde, Tristan et Iseut renonçaient et mouraient. Le roi Marc renonçait sans mourir, mais le cœur brisé et

(1) Voici les derniers vers de ce chant d'Iseut ; ils suffiront pour donner une idée de cette poésie étrange et toute musicale : « *In des Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Welt-Athems wehendem All ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust !* » (*Ges. Schr. VII*, 80 s.

vide, semble-t-il, de toute espérance terrestre. Toutefois, pendant la composition de *Tristan* déjà, Wagner paraît avoir entrevu que le renoncement peut aussi être envisagé comme un idéal positif. Dans le plan primitif de son drame, il se proposait d'opposer à Tristan, le héros de la passion, Parsifal, le héros du renoncement. C'est au troisième acte, au moment où Tristan, étendu aux pieds d'Iseut, aspire à la mort sans pouvoir mourir, qu'apparaissait Parsifal en pèlerin : il cherchait à adoucir la peine des amants perdus dans leurs extases désolées, à apaiser par ses accents consolateurs la plainte de Tristan cherchant vainement le pourquoi de la vie parmi l'angoisse de sa passion inassouvie (1). Wagner renonça à ce dénouement, car il se rendit compte que ce personnage de Parsifal surgissant ainsi sans préparation aucune à la fin de ce drame de passion brûlante, eût été difficile à faire accepter et comprendre. Nous ne savons donc pas au juste dans quel esprit il aurait traité cet épisode, ni, par suite, dans quelle mesure il s'écartait, en 1855 déjà, du pur pessimisme ; mais il nous paraît très vraisemblable qu'il eût incarné en Parsifal un idéal positif de pitié et de charité, et montré par là que la négation de la volonté n'est pas seulement un principe de mort mais qu'elle peut devenir aussi un principe de vie. C'est vers cette conception en effet que Wagner va incliner de plus en plus. Au lieu de nous décrire des vaincus qui se réfugient dans la mort volontairement acceptée, il nous peindra des triomphateurs qui, après avoir étouffé en eux tout désir égoïste, sauront guider l'humanité vers l'idéal. Après Wotan et Marc, il va créer Hans Sachs, après Tristan, Parsifal.

(1 E. von Wolzogen, *Bayr. Blätter* 1885, 289 s.

VII

Les Maîtres Chanteurs

L'idée première des *Maîtres Chanteurs* remonte déjà à l'année 1845, où Wagner, brouillé avec le public des amateurs d'opéras et avec la critique officielle de Dresde, avait projeté d'écrire une sorte de contre-partie comique de *Tannhäuser*, où il montrerait le génie créateur, spontané et original, aux prises, dans un tournoi poétique, avec le pédantisme et la routine des professionnels de l'art. La lecture du *Tonnelier de Nuremberg* de Hoffmann avait depuis longtemps attiré son attention sur la respectable corporation des Maîtres Chanteurs et sur la vie bourgeoise et populaire, si originale et si authentiquement *allemande*, de cette vieille et pittoresque cité de Nuremberg « découverte » par Tieck et les romantiques au début de notre siècle. Il lut également la vieille chronique de Nuremberg de Wagenseil qui avait déjà inspiré Hoffmann ; il étudia l'œuvre poétique de Hans Sachs, le cordonnier-poète célébré par Gœthe comme le type immortel du génie naïf et populaire. Il s'inspira enfin de deux pièces de théâtre aujourd'hui absolument oubliées, un drame en quatre actes de Deinhardstein *Hans Sachs* (1827) et un opéra-comique tiré de ce drame par Lortzing et Reger (1840), qui montraient l'un et l'autre Hans Sachs amoureux de la fille d'un riche orfèvre nurembergeois, disputant sa bien-aimée à un prétendant odieux et grotesque et l'emportant finalement sur son rival (1). En combinant ces divers

(1) Sur les sources utilisées par Wagner pour les *Maîtres Chanteurs*,

éléments, Wagner avait composé, pendant un séjour à Marienbad en 1845, une esquisse dramatique où l'on trouve déjà, à quelques détails près, toute l'intrigue des *Maîtres Chanteurs* sous leur forme actuelle. A ce moment toutefois Wagner ne tarda pas à se désintéresser de ce projet. Il n'avait songé à aborder l'opéra-comique que dans un but utilitaire, dans l'espoir de remporter, avec un ouvrage facile, écrit dans le « genre léger », un brillant succès de théâtre qui imposerait son nom au public et lui ouvrirait plus aisément l'accès des théâtres allemands qu'un grand opéra « sérieux ». Son instinct artistique, cependant, le poussait à ce moment vers le drame et l'emporta sur les considérations d'ordre pratique et les conseils de ses amis. Le sujet de *Lohengrin* qu'il conçut lors de ce même séjour à Marienbad où il avait jeté sur le papier son plan des *Maîtres Chanteurs* le captiva tout entier et lui ôta tout désir d'écrire un opéra-comique. En 1851 il publia même son esquisse des *Maîtres Chanteurs* dans sa *Communication à mes amis* (1), ce qui semblait indiquer qu'il avait décidément renoncé à jamais la mettre à exécution. Dix ans s'écoulèrent avant qu'il se décidât à reprendre son projet. Il n'y revint qu'en 1861, à son retour d'exil. Pendant l'hiver de 1861 à 1862, il composa le libretto des *Maîtres Chanteurs* et le fit paraître aussitôt en brochure.

Il semble au premier abord qu'il y ait un contraste absolu entre *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*, tant au point de vue du fond que de la forme. Le premier de ces drames est l'œuvre la plus sombre et la plus désespérée qui soit

voir H. Welti, *Lortzing und Wagner* (*Wagner-Jahrbuch*, 1886, p. 229 ss.); la bibliographie du sujet est indiquée dans cet article à la page 238. A consulter en outre : la traduction et l'étude de M. Brinn' Gaubast et le beau travail de M. Kufferath sur les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, Paris 1898.

(1) *Ges. Schr. IV*, 284 ss.

sortie de la plume de Wagner ; l'amour y apparaît comme une puissance de mort ; la vie y est représentée comme une longue agonie, comme une douloureuse illusion ; l'action extérieure se réduit à un strict minimum; l'intrigue, simplifiée à outrance, se joue entre un nombre très réduit de personnages : la pièce presqu'entière consiste en dialogues ou même en monologues. Dans les *Maîtres Chanteurs*, c'est au contraire un débordement de vie et d'allégresse ; on y trouve une large peinture de l'existence bourgeoise allemande avec ses ridicules et ses travers, mais surtout avec ses joies simples et saines ; l'intrigue est relativement complexe et touffue et met en branle un très grand nombre de personnages ; l'action extérieure est emportée dans un mouvement très rapide parfois presque vertigineux comme dans le prodigieux finale du second acte ; les morceaux d'ensemble et les chœurs sont plus fréquents que dans toutes les autres partitions de Wagner. Bref, il semble au premier abord que les *Maîtres Chanteurs* soient une sorte d'intermède à la fois poétique et burlesque comme une fantaisie de Shakespeare, qui interrompt la série naturelle des drames « sérieux» de Wagner. Il n'en est rien en réalité. L'étude de l'action intérieure des *Maîtres Chanteurs* nous montrera au contraire l'étroite parenté qui unit ce drame à *Tristan* d'une part ainsi qu'à *Parsifal* de l'autre.

L'idée qui se dégage tout d'abord de l'esquisse de 1848 comme du libretto définitif des *Maîtres Chanteurs* est, comme nous l'avons déjà indiqué, celle de l'antagonisme naturel et nécessaire entre le génie authentique et naïf et les pédants de l'art chez qui le respect superstitieux de la règle s'allie à l'absence complète de tout tempérament poétique.

Walther de Stolzing personnifie le génie spontané et naturel. Il est poète sans avoir jamais suivi les leçons

d'aucun maître, sans avoir jamais appris à aucune école les règles de son art. Il est de sang noble et a passé sa vie loin du tumulte des villes dans son manoir solitaire. Pendant l'hiver, quand un linceul de neige couvrait la campagne et le château, il lisait dans un vieux livre légué par ses ancêtres les poésies de Walther de la Vogelweide qui lui parlaient des splendeurs du printemps renaissant. Puis quand venait l'été, quand la forêt reverdie s'emplissait de murmures et de chants d'oiseaux, il errait pensif sous les grands arbres, prêtant l'oreille à cette mélodie de la nature en fête, à cette voix si douce et si puissante où il retrouvait, frais et vivants, les accents qui l'avaient charmé pendant les longues veillées d'hiver, dans les poèmes du vieux chanteur d'amour. Walther est devenu poète en écoutant les bruissements de la forêt, la chanson des mésanges et des pinsons. Il est, comme Siegfried, un enfant de la nature qui traverse la vie, guidé par ses instincts et insoucieux des conventions humaines. A peine est-il arrivé à Nuremberg qu'il s'éprend d'Éva ; il lui déclare hardiment sa flamme en pleine église au mépris de tous les « usages » ; et, lorsqu'elle a laissé échapper l'aveu de son amour, il est aussitôt décidé à la conquérir de haute lutte. Il veut d'abord prendre part au tournoi poétique dont elle est le prix, la disputer aux Maîtres Chanteurs, qui brigueront sa main par leurs chants devant le peuple assemblé. Quand il se voit repoussé par eux et exclu du concours, il ne recule pas un instant devant un enlèvement ; du moment où il ne peut conquérir Éva par son art, il a recours aux moyens violents ; il brûle de tirer l'épée pour sa belle, même mal à propos, même contre l'inoffensif veilleur de nuit dont la trompe retentit à ses oreilles comme un défi. — Et pourtant ce héros fougueux qui tient tête avec une superbe audace à toute

l'école des Maîtres Chanteurs déchaînés contre lui, se soumet sans résistance à l'autorité très douce mais très ferme de Hans Sachs, et se laisse guider docilement par cet ami en qui il devine instinctivement une sagesse bien supérieure à la sienne.

En face de Walther qui représente l'instinct, les Maîtres Chanteurs sont les défenseurs respectables mais bornés de la règle, de la convention, de la tradition. Ils sont pour la plupart de braves bourgeois vertueux, honorables et médiocres. Parfois leur sottise va jusqu'à la méchanceté. Le greffier municipal Sixtus Beckmesser n'est pas seulement le plus fieffé pédant de Nuremberg, mais, de plus, un intrigant vil et malhonnête. Ce vieux garçon prétentieux et sot est un personnage influent, qui a pignon sur rue, qui s'est faufilé dans le Conseil, qui dans la corporation des Maîtres Chanteurs, occupe le poste envié et délicat de *Merker*, c'est-à-dire de critique chargé de marquer à la craie sur un tableau noir les infractions aux règles sacrosaintes de la « tabulature » que laissent échapper les chanteurs. Il n'en est pas moins un plat coquin, animé toujours des sentiments les plus bas et les plus vulgaires. Il prétend, malgré ses cinquante ans, à la main d'Éva dont il convoite la grosse dot, et comme il a moins de confiance dans ses dons personnels de séduction que dans son talent de Maître Chanteur, il regrette que Pogner ait laissé à sa fille le droit de refuser le vainqueur du concours poétique s'il lui déplaisait, et voudrait le persuader d'user de son autorité pour contraindre la pauvrette à épouser coûte que coûte le triomphateur. Il ressent la plus ignoble jalousie à l'égard de ceux qu'il considère comme des compétiteurs possibles à la main d'Éva, surtout contre Hans Sachs et Walther. Tous les moyens lui semblent bons pour arriver à ses fins ; il n'éprouve même pas de scrupules à voler sur la

table de Hans Sachs une poésie fraîchement écrite et que le greffier croyait composée par le cordonnier-poète pour briguer au concours la main d'Éva. « Je n'ai encore rencontré personne d'aussi complètement méchant » dit de lui Hans Sachs. Et de fait Beckmesser serait parfaitement odieux et révoltant s'il n'était plus bête et plus grotesque encore que méchant, et si l'on ne devinait aussitôt, à le voir et à l'entendre, que sa suffisance et sa sottise l'empêcheront finalement de réussir dans ses projets indélicats. Mais Beckmesser est une exception parmi les Maîtres Chanteurs. Ils sont presque tous des hommes de tout point honorables, un peu infatués d'eux-mêmes, aimant leurs aises, hostiles à toute nouveauté qui les dérange dans leurs habitudes, n'entendant rien à la poésie qui leur paraît un métier comme tous les autres et dont ils se croient, avec une candeur presque touchante mais très ridicule, les représentants attitrés sur terre. A leur tête brille l'orfèvre Pogner, brave et digne homme s'il en fut, très sincèrement épris de son art, puisqu'il offre de bon cœur sa fille et ses richesses au meilleur des Maîtres Chanteurs ; un peu vain peut-être, car s'il a institué ce tournoi poétique, c'est bien au fond par gloriole, pour montrer que les bourgeois ne sont pas tous des grippe-sous et qu'ils savent à l'occasion rivaliser de générosité avec les grands seigneurs ; — au demeurant, excellent père, car il ne souhaite en définitive rien tant que le bonheur de sa fille et serait désolé si, par sa faute, la pauvre Éva se voyait obligée d'épouser un prétendant qui ne lui convînt pas ou de rester fille. Tout au fond de lui-même, Pogner n'est pas très fier de sa grande idée quand il voit Walther de Stolzing, qui lui plairait comme gendre, repoussé par les Maîtres Chanteurs, et quand il se rend compte qu'il faudra peut-être

donner son Éva au quinquagénaire Beckmesser qu'elle exècre; volontiers il demanderait conseil à Hans Sachs s'il ne s'était pas déjà trop avancé pour pouvoir reculer. Et il se sent soulagé d'un grand poids lorsqu'il voit, au dénouement, sa fille mariée selon son cœur grâce au savoir-faire et à la ruse bienfaisante de Hans Sachs. — Ainsi Wagner ne se montre ni sévère ni injuste pour les représentants de la règle et des conventions sociales; il raille leurs travers et il flagelle leurs vices, mais sans amertume et sans parti pris; son drame ne tourne jamais au pamphlet révolutionnaire. Et s'il prend hautement le parti du génie contre la médiocrité envieuse et routinière, il sait cependant montrer avec un humour charmant tout ce qu'il y a de poésie gracieuse et touchante, de saine gaîté dans l'humble vie bourgeoise qui s'écoule modeste et bornée mais paisible et respectable à l'ombre tutélaire des vieux murs et des vieilles traditions.

Le vrai sage, selon Wagner, n'est d'ailleurs pas le jeune révolutionnaire Walther, mais le cordonnier-poète Hans Sachs, le plus grand parmi les Maîtres Chanteurs, « le dernier représentant de l'esprit créateur et artistique du peuple » (1), qui rêve de concilier le génie avec la règle, l'instinct avec la tradition. Il est, à Nuremberg, le favori du peuple dont il possède la confiance et l'amour. Lui, de son côté, a foi dans le peuple. Tandis que les Maîtres, imbus de leur science pédantesque des règles, méprisent le vulgaire, veulent faire de l'art un divertissement de lettrés et déclarent hautainement : « Là où le peuple a la parole, je tiens la bouche close » (2), Sachs, au contraire, tout en respectant pieusement les règles et les traditions,

(1) *Ges. Schr. IV*, 284.
(2) *Ges. Schr. VII*, 175.

voudrait que de loin en loin le peuple fût admis à juger les œuvres des Maîtres : « Comprenez-moi bien ! leur dit-il. Avouez que je connais à fond les règles et que depuis bien des années je n'ai pas épargné mes peines pour que la corporation garde pieusement le respect de la règle. Mais une fois l'an, il me semblerait sage qu'on mît à l'épreuve les règles mêmes, afin de voir si, dans l'ornière de la coutume, leur force et leur vie ne se sont pas perdues : si vous êtes encore sur la voie de la nature, celui-là seul pourra vous le dire qui ne sait rien de la tabulature » (1). Il trouverait équitable que dans le tournoi des Maîtres Chanteurs où doit se décider le sort d'Éva, ce fût le peuple qui décernât le prix. « Laissez, dit-il, le peuple prononcer le jugement; son choix sera sûrement d'accord avec celui de l'enfant. » (2) Et de même qu'il a foi dans l'instinctive sagesse des simples, de même il devine aussi du premier coup le génie de Walther. Il le défend presque seul contre Beckmesser et les Maîtres Chanteurs qui, scandalisés par la hardiesse et la nouveauté de sa poésie, ne veulent pas lui laisser terminer son chant d'essai. Il sait en effet que la tradition n'est pas tout, et qu'on ne peut juger la brillante improvisation du jeune chevalier d'après les règles étroites de la tubulature : « Aucune règle ne s'appliquait, dit-il, et pourtant il n'y avait dans cette poésie nulle faute. C'était une vieille chanson, et pourtant si nouvelle, comme le chant des oiseaux dans le doux mois de mai. Qui l'entendrait, et, dans sa folie, voudrait chanter comme l'oiseau, ne récolterait que rires et moquerie. La douce loi du printemps et de l'amour ont inspiré son cœur : il a chanté comme la nécessité le lui commandait !.... A l'oiseau

(1) *Ges. Schr. VII*, 174 s.
(2) *Ges. Schr. VII*, 174.

qui aujourd'hui a chanté, Nature a donné un gosier harmonieux ; s'il a fait peur aux Maîtres, il a bien plu à Hans Sachs » (1). Le cordonnier-poète honore en Walther une manifestation éclatante de l'instinct poétique, de cet instinct qui sommeille confus au fond de l'âme obscure des simples et qui se fait jour avec une puissance tout élémentaire chez quelques natures d'élite. Néanmoins il sait que le génie lui-même ne peut se passer de la règle. « Adieu les Maîtres pour jamais ! » s'était écrié Walther en quittant l'école d'où le bannissait l'esprit borné des gardiens pédants de la règle. Hans Sachs ne l'entend pas ainsi. L'instinct poétique ne suffit pas pour faire un grand poète. Sans doute le printemps et l'amour inspirent au génie, pendant les belles années de la jeunesse, des chants immortels ; mais il doit apprendre de bonne heure aussi l'art conscient et réfléchi des Maîtres afin que, lorsque viendront l'âge et les soucis de la vie, lorsque le printemps et la passion ne chanteront plus pour lui , il conserve cependant, grâce au secours des règles, à toute époque et en toute saison, ce don divin des chants qu'il tient de la nature (2). Et Walther subit docilement l'ascendant de Hans Sachs. Il consent à plier sa libre inspiration aux exigences de la règle et dicte au cordonnier-poète un chant de concours où les formes traditionnelles de l'art des Maîtres sont à peu près respectées. Une dernière fois, pourtant, son orgueil se révolte au dénouement quand Pogner, après le concours dont Walther est sorti vainqueur, lui offre une place parmi les rangs des Maîtres. Son premier mouvement est de refuser la dignité nouvelle qu'on veut lui conférer, de rendre aux Maîtres mépris pour mépris. Cette fois encore

(1) *Ges. Schr. VII*, 237 s.
(2) *Ges. Schr. VII*, 197 s.

Hans Sachs intervient pour le ramener à de plus équitables sentiments ; il lui montre les dangers qui menacent l'empire allemand, la noblesse se séparant du peuple, oublieuse de sa langue maternelle, éblouie par l'art et les modes des Welsches, séduite par la culture qui fleurit de l'autre côté du Rhin. Contre cette invasion de l'étranger, il n'est pas de rempart plus sûr que l'art authentiquement national des vieux maîtres allemands. « C'est pourquoi je vous le dis : Honorez les Maîtres allemands : vous vous attacherez des génies bienfaisants, et si vous favorisez leur activité, quand bien même s'évanouirait en fumée le saint-empire romain, il nous resterait toujours le saint Art allemand ! » (1). Hans Sachs rêve de concilier en une harmonieuse fraternité le génie avec la règle, le libre instinct du poète créateur avec le pieux respect d'une glorieuse tradition artistique.

Considérés sous cet aspect, les *Maîtres Chanteurs* nous apparaissent comme une sorte de satire esthétique et littéraire ; et le sentiment qui domine dans une pièce bâtie sur cette donnée est l'ironie. Cette ironie s'attaque, selon la remarque de Wagner (2), non pas aux erreurs et aux vices mêmes du temps présent, mais seulement aux formes particulières et conventionnelles sous lesquelles se manifeste l'esprit vicié et corrompu de l'époque actuelle. Les *Maîtres Chanteurs* sont, à ce point de vue, la description pittoresque et comique des préjugés bourgeois, de la sottise suffisante et sûre d'elle-même, sous la forme particulière qu'ils revêtent à Nuremberg au temps de Hans Sachs. Un pareil sujet peut, au premier abord, sembler impropre à être traité sous forme de drame musical,

(1) *Ges. Sch. VII*, 270 s.
(2) *Ges. Schr. IV*, 287.

car la musique est, comme nous l'avons vu, impuissante à décrire tout ce qui est contingent et conventionnel ; mais il faut remarquer qu'elle peut, du moins, décrire « ce qu'il y a d'éternellement humain dans le conventionnel », c'est-à-dire la tendance universelle et constante de l'esprit humain à formuler des lois — en art, en morale ou en politique — et à s'imaginer que ces lois, dont la valeur est éphémère et transitoire, sont quelque chose de sacré et de divin (1). En ce sens les ridicules de la mode et de la convention peuvent faire l'objet d'un drame musical. Il est certain toutefois qu'un sujet comme les *Maîtres Chanteurs*, tant qu'on se borne à y voir une satire dirigée contre la médiocrité routinière de bourgeois sots et pédants, n'offre pas de grandes ressources à un musicien qui, conscient des limites de son art, ne veut pas tomber dans l'arbitraire. Ne nous étonnons donc pas si Wagner, tant qu'il ne vit pas autre chose dans ce sujet, se sentit peu attiré vers l'esquisse dramatique rapidement ébauchée en 1845.

Ce qui le décida à reprendre son projet, ce fut la possibilité, par lui aperçue, de superposer à la satire littéraire et sociale un drame humain qui se joue au fond du cœur de Hans Sachs. Ce drame est si intime et si caché qu'il apparaît à peine dans le texte même du poème et ne se révèle pour ainsi dire que par la musique. Il est pourtant d'une importance absolument capitale pour l'intelligence de la pièce à laquelle il donne une portée philosophique et poétique toute nouvelle. Dans la pièce de 1862 — et c'est en cela seulement qu'elle diffère de l'esquisse de 1845 — Hans Sachs n'est plus seulement un représentant de l'art populaire et national, un esprit sage et mo-

(1) Chamberlain, *Das Drama R. Wagners*, p. 87.

déré qui travaille à concilier le génie et la tradition ; il devient en même temps un sage selon l'évangile de Schopenhauer, qui, par un effort héroïque de renoncement, atteint la plus haute perfection à laquelle peut parvenir l'homme (1).

Les *Maîtres Chanteurs*, lorsqu'on examine la pièce à ce point de vue, racontent la dernière tentation que doit surmonter Hans Sachs pour arriver à la suprême sagesse et la victoire intime, invisible, silencieuse qu'il remporte sur lui-même. Il y a dans l'âme de l'artisan-poète un coin de rêve. Sans l'avouer à personne, presque sans se l'avouer à lui-même, il aime la jeunesse prête à s'épanouir d'Éva avec une tendresse plus émue que celle d'un père ou d'un ami. Sans doute il se défend de songer à l'épouser, lui un veuf sinon vieux, du moins mûr déjà ; il le déclare très nettement à Beckmesser qui craint en lui un concurrent : « Que non pas, Monsieur le *Merker !* Le soupirant devra être fait d'un bois plus vert que vous et que moi si Éva doit lui accorder le prix » (2). Il a, dès l'entrée en scène de Walther, pressenti l'amour d'Éva et du beau chevalier ; et il ne demande qu'une chose, c'est que la jeune fille puisse épouser celui pour qui son cœur aura parlé. Un instant cependant l'espoir semble lui sourire : il peut se croire aimé. Éva ressent pour Hans Sachs une profonde et sincère affection filiale ; si son cœur avait été libre, si le ciel n'avait pas en quelque sorte choisi pour elle en lui faisant rencontrer Walther, c'est Sachs à qui elle aurait de grand cœur donné le prix, entre tous les Maîtres, le jour du concours (3). Et voici que la

(1) Sur l'action intérieure des *Maîtres Chanteurs* voir surtout Chamberlain, *Das Drama R Wagners* p. 83 ss. et *R. Wagner*, p. 257 ss.

(2) *Ges. Schr. VII*, 176.

(3) Éva dit elle-même à Sachs au 3e acte : « *Hatt' ich die Wahl, nur dich erwählt' ich mir : — Doch nun hat's mich gewählt zu nie gekannter*

jeune fille vient trouver dans son échoppe le cordonnier-poète par qui elle voudrait savoir si Walther a réussi son chant d'essai et pourra concourir le lendemain avec les Maîtres pour briguer sa main. Afin d'obtenir de lui le renseignement qu'elle désire, elle se fait coquette, elle le flatte avec une innocente rouerie, elle cherche à lui faire croire qu'elle le verrait sans déplaisir sortir vainqueur du concours poétique qui décidera de son sort :

Éva. — « Un veuf ne pourrait-il réussir ?

Sachs. — Mon enfant, il serait trop vieux pour toi.

E. — Eh quoi, trop vieux ! L'art seul ici doit vaincre ; quiconque s'y entend peut briguer ma main.

S. — Éva, ma mignonne, tu me fais des contes bleus.

E. — Pas moi ! C'est vous qui me contez sornette. Avouez donc que vous êtes d'humeur changeante ; Dieu sait qui a pris place aujourd'hui dans votre cœur ! Moi qui croyais y régner depuis tant d'années.

S. — Sans doute parce que je te portais volontiers dans mes bras.

E. — Je le vois bien ; c'était seulement parce que vous n'aviez pas d'enfants.

S. — Jadis j'eus moi aussi femme et enfants.

E. — Mais votre femme est morte — et moi, me voilà grande.

S. — Oui, grande et belle.

E. — Et c'est pourquoi j'avais pensé que vous me prendriez pour femme et enfant dans votre maison.

S. — Ainsi j'aurais tout à la fois un enfant et une femme : certes ce serait là un bien doux passe-

Qual : und werd' ich heut' vermählt, so war's ohn'alle Wahl. » (Ges. Schr. VII, 254).

temps ! Oui, oui ! tu as eu là une bien bonne idée... (1) ».

Le cordonnier-poète est ému, quoi qu'il en ait. Si pourtant le rêve secret de son âme allait se réaliser ! Mais sans rien laisser voir des sentiments qui l'agitent (2), sans quitter le ton de badinage, il sonde adroitement le cœur d'Éva. Et bientôt la vérité lui apparaît : à peine a-t-il raconté l'échec de Walther et feint de prendre le parti des Maîtres contre lui, que la jeune fille trahit par son dépit et son indignation le secret de son cœur. Hans Sachs est dès lors fixé : renonçant aussitôt, sans un mot de plainte, à tout désir égoïste, il se met à travailler au bonheur d'Éva. « Mon enfant, dit-il plus tard à la jeune fille, de Tristan et d'Iseut, je sais une triste histoire : Hans Sachs fut sage et ne voulut pas du bonheur du roi Marc » (3). L'artisan-poète a renoncé comme le roi Marc, mais à temps et sans qu'il ait fallu une catastrophe pour l'éclairer; il s'est incliné sans inutile révolte, silencieux et résigné devant la loi naturelle qui veut que la jeunesse aille vers la jeunesse. Il a librement abdiqué toute aspiration vers le bonheur égoïste, atteignant ainsi cet état de suprême affranchissement où parviennent Brünnhilde après la mort de Siegfried, Wotan après l'écroulement de ses rêves ambitieux, Marc après la catastrophe où périssent tous ceux qu'il aime. Et ce qui rend sa résignation plus belle et plus grandiose encore que celle des autres héros de Wagner, c'est qu'elle n'est ni désespérée ni douloureuse, mais souriante et virile. Hans Sachs renonce au bonheur sans se plaindre, sans déchirement,

(1) *Ges. Schr. VII*, 200 s.

(2) Hans Sachs reconnaît lui-même, au 3e acte, qu'il a failli se laisser prendre au piège que lui tendait la coquetterie enfantine d'Eva « *'s war Zeit, dasz ich den Rechten erkannt : wär' sonst am End' doch hineingerannt !* » (*Ges. Schr. VII*, 254).

(3) *Ges. Schr. VII*, 254.

sans gestes tragiques. Une seule fois, pendant que les deux couples qui lui doivent leur bonheur, Walther et Éva, David et Madeleine unissent leurs voix pour chanter leur félicité nouvelle, Hans Sachs, plus solitaire que jamais dans ce débordement de joie, laisse échapper un soupir mélancolique qui passe inaperçu au milieu de l'allégresse de ses protégés : « Devant la douce et noble enfant, volontiers j'aurais chanté ; mais j'ai dû maîtriser la douce peine de mon cœur ; c'était un beau rêve du soir ; à peine si j'ose y songer !

's war ein schöner Abendtraum :
dran zu deuten wag'ich kaum» (1).

Au lieu d'aspirer à la mort ou de s'attendrir sur lui-même, il ne songe qu'à faire des heureux autour de lui. Il sait bien, dans sa haute sagesse, qu'ici-bas tout n'est qu'illusion : « Folie, folie ! tout n'est que folie ! » s'écrie-t-il dans son célèbre monologue du troisième acte (2). Mais cette folie qui apparaît dans les chroniques des villes et dans l'histoire des peuples, cette folie qui tout à l'heure s'emparait des paisibles citoyens de Nuremberg parce qu'un kobold malin avait passé sur la vieille cité, parce qu'un ver luisant cherchait en vain sa compagne, parce que le sureau embaumait, parce que c'était le soir de la Saint-Jean, — Hans Sachs ne la hait point. Il l'excuse d'un sourire indulgent. Et il estime que le devoir du sage est de diriger adroitement cette sarabande désordonnée pour qu'elle produise d'heureux effets, pour qu'elle donne naissance, en fin de compte, à une de ces œuvres supérieures qui ne peuvent réussir qu'avec un grain de

(1) *Ges. Schr. VII*, 256.
(2) *Ges. Schr. VII*, 233.

folie... Pour se consoler de l'écroulement de son beau rêve, il unit celle qu'il aime à son jeune et heureux rival, il confond la méchanceté de Beckmesser, il réconcilie Walther avec les Maîtres Chanteurs. La résignation absolue, la connaissance pessimiste de l'univers devient chez Hans Sachs, comme elle le sera chez Parsifal, un motif d'action, le principe d'une vie nouvelle et supérieure.

Et ce qui donne aux *Maîtres Chanteurs* une place à part dans l'œuvre de Wagner, c'est que toute cette action intérieure, tout ce drame intime qui se joue au fond de l'âme de Hans Sachs n'apparaît presque pas dans le poème. C'est par la musique seulement que Wagner a noté, avec une parfaite clarté d'ailleurs et un art très conscient de ses effets, les différentes phases de cette évolution sentimentale qui mène l'artisan-poète de l'espoir ému au renoncement douloureux, puis enfin à la résignation sereine et triomphante (1). Peut-être ce procédé original et hardi, dont le dramaturge musicien est seul à pouvoir user, augmente-t-il encore la beauté grave et touchante de la figure de Hans Sachs. Dans ses discours il se met toujours à la portée de ceux qui l'entourent. Et pourtant, on sent, d'autre part, qu'il les dépasse tous infiniment, qu'il se meut dans une sphère où ne pénètre aucun d'eux. Sa sagesse supérieure l'isole absolument de tous ces bons bourgeois de Nuremberg qui s'agitent autour de lui. Aucun d'eux ne soupçonne la profondeur d'âme de ce simple et modeste artisan qui n'est ni riche comme Pogner, ni noble comme Walther, et qui n'occupe aucune fonction propre à le mettre en évidence; il passe, solitaire

(1) Sur l'interprétation de la musique des *Maîtres Chanteurs* voir le programme composé par Wagner pour le prélude du 3e acte (*Entwürfe, Gedanken. Fragm.* p. 104 s,) et les analyses de Chamberlain (*ouvr. cités*) et d'Ernst (*L'Art de R. Wagner*, p. 399 ss).

et incompris, parmi ses compatriotes affairés et distraits. Seule Éva devine quelque chose des sentiments qui emplissent ce grand cœur ; elle a l'intuition fugitive qu'elle a été cruelle pour son ami ; elle pressent pendant quelques instants le douloureux mystère que Hans Sachs dérobe à tous les yeux ; — mais elle est heureuse : et dans l'ivresse de son bonheur, elle détourne bien vite les yeux de ces profondeurs inquiétantes où son regard avait plongé un moment. Et le secret de Hans Sachs demeure ainsi caché au fond de son cœur — ignoré de tous les acteurs du drame, à peine soupçonné du spectateur dont l'attention est absorbée par l'action visible et intelligible, par ce qui se dit et se voit sur la scène, deviné par ceux-là seuls qui, sous les complications de l'intrigue extérieure, savent démêler l'idée intime du drame et comprennent la merveilleuse symphonie orchestrale qui donne à la pantomime dramatique si animée et pittoresque sa signification profonde.

Par cette conception nouvelle du caractère et du rôle de Hans Sachs, les *Maîtres Chanteurs* se rattachent donc, en définitive, très étroitement à l'ensemble de l'œuvre de Wagner et marquent une étape importante dans l'évolution intérieure qui le conduit de nouveau du pessimisme absolu vers un optimisme relatif. Hans Sachs est un « renonçant » comme Wotan ou Marc, mais il n'est pas un vaincu de l'existence ; l'épreuve qu'il a subie n'a pas brisé en lui le ressort vital ; et la pièce se termine par une sorte d'apothéose où Hans Sachs, salué par les acclamations unanimes du peuple, nous apparaît comme le chef spirituel, en quelque sorte, de ses concitoyens. Wagner, revenu de son pessimisme de Tristan, proclame ainsi que l'existence peut avoir un sens même pour ceux qui ont renoncé absolument à tout désir égoïste. Il est intéressant de constater

que ce changement s'accomplit chez lui au lendemain de l'échec de *Tannhäuser* à Paris, bien avant le moment, par conséquent, où l'avénement au trône du roi Louis II lui donna les moyens et l'espoir de remporter un succès décisif et de faire triompher en Allemagne sa conception du drame musical. Les idées de Wagner sur la régénération que nous allons étudier au chapitre suivant, et qui se trouvent déjà en germe dans les *Maîtres Chanteurs*, sont donc le produit d'une évolution spontanée et *intérieure*, et non, comme on pourrait être tenté de le croire, le résultat du changement heureux qui se produit à partir de 1864 dans la condition extérieure de Wagner. Le succès confirma Wagner dans ses dispositions optimistes mais ne les fit pas naître : il avait déjà atteint à l'époque des *Maîtres Chanteurs*, à un moment où l'avenir était encore bien sombre pour lui, cet état d'âme qu'il traduira, sur la fin de sa vie, avec une si triomphante poésie dans *Parsifal*.

CHAPITRE IV

RETOUR DE WAGNER EN ALLEMAGNE

L'Œuvre de Bayreuth

I

Réalisation scénique des drames de Wagner

L'activité artistique et intellectuelle de Wagner ne se ralentit pas pendant la dernière période de sa vie. Sans doute il avait, durant ses années d'exil, créé, ébauché ou tout au moins conçu la presque totalité de son œuvre artistique, mais une fois rentré en Allemagne, il lui restait à mettre à exécution ses conceptions, à achever les œuvres commencées ; et cette tâche lui demanda des années de travail. De 1861 à 1867, Wagner mit sur pied les *Maîtres Chanteurs* déjà esquissés en 1845 comme nous venons de le voir ; il acheva de 1865 à 1874 *l'Anneau du Nibelung* interrompu en 1857 ; il composa enfin de 1877 à 1882 *Parsifal* dont l'idée première lui était apparue déjà en 1857 pendant la composition de *Tristan et Iseut*. De même Wagner est, à la fin de ses années d'exil, en possession de la plupart de ses idées esthétiques ou philosophiques ; néanmoins son activité littéraire et critique ne se ralentit pas. Sans modifier ses conceptions essentielles sur la vie et sur l'art, il adoucit néanmoins son pessimisme intransigeant de 1854, et arrive peu à peu à une

doctrine de la régénération dans laquelle il concilie son instinct optimiste avec ses convictions pessimistes. Et, dans une série d'ouvrages théoriques dont les plus importants sont *L'État et la Religion* (1864), *l'Art allemand et la Politique allemande* (1865), *Beethoven* (1870), *Art et Religion* (1880), il expose ses idées définitives sur l'art et la vie, et traite, à son point de vue nouveau, un grand nombre de problèmes politiques ou religieux, esthétiques ou moraux.

Mais en même temps qu'il met la dernière main à son œuvre artistique et philosophique, Wagner déploie une prodigieuse activité pratique pour faire représenter les œuvres d'art qu'il a conçues. A vrai dire, il n'avait à aucun moment de sa carrière, même pendant les années où l'exil le tenait éloigné du monde des théâtres, cessé de s'intéresser à l'exécution de ses drames et à leur diffusion sur les principales scènes de l'Allemagne et de l'étranger. Mais à partir de 1859 surtout, après l'achèvement de *Tristan*, la réalisation scénique de ses drames passe au premier rang de ses préoccupations. Avec une énergie infatigable, il engage à ce moment une lutte acharnée contre le mauvais vouloir des directeurs, la négligence des chanteurs, l'hostilité grandissante de la critique, l'indifférence et le laisser-aller du public ; avec une persévérance que rien ne peut lasser, il bataille sans relâche pour organiser des représentations satisfaisantes de ses drames. La victoire fut lente à venir. Il débuta par une défaite retentissante à Paris où il fit représenter *Tannhäuser* en 1861. Puis ce furent, pendant trois ans, des démarches infructueuses auprès de tous les directeurs de théâtres allemands pour faire jouer *Tristan*, des tournées en Allemagne, en Russie, en Autriche pour gagner un peu d'argent et faire connaître du moins par les concerts

quelques fragments de ses œuvres nouvelles. Ensuite se produisit en 1864, au moment où l'avenir semblait le plus sombre pour Wagner, le revirement subit et décisif, qui fit pencher la balance en sa faveur : le roi Louis de Bavière, aussitôt monté sur le trône, lui donna son amitié, sa constante faveur, son appui financier et moral, et mit à sa disposition, pour y faire jouer ses œuvres, l'opéra de Munich (1) ; alors furent organisées les représentations modèles de *Tristan* (1865), des *Maîtres Chanteurs* (1868), ainsi que les premières auditions de l'*Or du Rhin* (1869) et de la *Walküre* (1870). Puis vint le moment où Wagner fut amené à créer un théâtre spécial pour y faire jouer, selon ses idées, l'*Anneau du Nibelung* ; alors recommencèrent pour lui des années de lutte obstinée, de labeur acharné, de soucis et d'inquiétudes de toutes sortes pendant lesquelles, de 1871 à 1876, s'édifia — au prix de quels efforts ! — sur la colline de Bayreuth le théâtre modèle rêvé par lui. En 1876 cependant sonnait pour Wagner l'heure si longtemps attendue du triomphe : il organisait ces représentations mémorables où les premiers artistes de l'Allemagne se disputèrent l'honneur de collaborer à l'œuvre du maître, et où l'*Anneau du Nibelung* fut enfin joué intégralement, avec un succès éclatant, devant un public international accouru à Bayreuth de tous les coins de l'Europe pour assister à la victoire définitive de l'art wagnérien. Six ans après enfin, en 1882, quelques mois à peine avant la mort de Wagner, les belles représentations de *Parsifal*

(1) C'est pendant cette période de Munich que se place l'épisode romanesque de la passion de Wagner pour la femme de son disciple et ami Hans de Bülow, une fille de Liszt et de Mme d'Agout. On sait que cet amour eut pour suites le divorce du couple de Bülow et le mariage de Wagner avec celle qu'il aimait. Cette union peut avoir eu sur la vie intérieure de Wagner une influence notable, car elle lui donna un bonheur domestique complet, qui peut avoir contribué à incliner son esprit vers une solution optimisme du problème de la vie.

excitaient l'enthousiasme général et mettaient le sceau à la gloire, dès lors universellement reconnue, du grand artiste.

Nous n'avons pas, bien entendu, à raconter ici dans le détail les divers épisodes de cette longue lutte où Wagner montra qu'il était aussi grand dans l'action que par la pensée, et que son génie puissant le rendait également apte à manier les hommes et à faire vivre dans ses drames tout un peuple de dieux et de héros. Nous essayerons seulement de dégager brièvement les principes généraux qui le guidèrent dans ses rapports avec le monde théâtral de son époque et qui l'inspirèrent quand il créa l'œuvre de Bayreuth.

L'idée que Wagner se faisait du théâtre dérivait logiquement de ses théories sur la nature du drame musical et sur la mission de l'art. Si le drame lyrique est l'expression symbolique de l'idéal le plus élevé que l'homme puisse concevoir, « la représentation vivante de la religion », le théâtre n'est évidemment autre chose que le temple de l'idéal. Si le drame doit être l'œuvre collective en qui se manifeste l'âme et la pensée d'un peuple, les représentations dramatiques, loin d'être un divertissement frivole, un « amusement », doivent au contraire répondre à un besoin profond chez le public qui doit les *vouloir*, et par conséquent aussi consentir volontiers aux sacrifices nécessaires pour les rendre aussi belles, aussi parfaites que possible. Wagner rêve donc un art théâtral analogue à celui de la Grèce antique où, à des intervalles éloignés, en des jours de fête solennels, les mieux doués, les meilleurs d'entre le peuple venaient représenter devant la nation assemblée des tragédies qui faisaient vibrer à l'unisson tous les cœurs et où chacun trouvait l'expression artistique de ses plus hautes aspirations. En conséquence aussi Wagner exige du public

une collaboration effective et active à l'œuvre d'art « intégrale » ; des artistes, l'intelligence profonde des besoins et des désirs de la nation ; des exécutants, l'amour désintéressé de l'art, et le dévouement enthousiaste, exempt de tout calcul égoïste, à l'œuvre collective.

L'Europe moderne, de même qu'elle ne possède pas encore de drame musical digne de ce nom, n'a pas non plus de véritable art théâtral. Les scènes lyriques existantes sont le cadre où fleurit naturellement l'opéra vulgaire, cette forme d'art odieuse à Wagner qui voyait en elle une misérable caricature du vrai drame. Ce qu'il reproche surtout aux théâtres modernes, c'est d'être non des instituts d'art mais des entreprises industrielles, d'avoir pour loi suprême non la recherche désintéressée du beau mais la poursuite du gain positif, de l'intérêt matériel. De même que l'opéra traditionnel est une œuvre « égoïste » où la poésie, la musique et la danse s'associent temporairement, sans jamais s'unir intimement pour donner naissance au vrai drame musical, de même un théâtre lyrique abrite une foule de personnalités qui, au lieu de collaborer fraternellement à l'œuvre commune, tirent égoïstement chacune de son côté. Le directeur est un simple industriel qui spécule sur cette soif incessante de distractions dont est tourmenté l'habitant des grandes villes ; il sait que, pour remplir sa caisse, il n'y a pas de moyen plus sûr que de flatter le goût de ce public blasé, surmené, excédé par le travail de la journée et qui vient au théâtre pour se reposer et s'amuser ; il met en conséquence à sa disposition, chaque soir, une salle étincelante et somptueuse, encadrée de rangées de loges où les femmes viennent exhiber leurs toilettes et tenir salon ; dans ce décor luxueux, les amateurs d'opéras continuent

la vie mondaine dont ils ont l'habitude, et assistent au spectacle comme ils iraient au café ou dans un salon, uniquement pour y chercher un divertissement qui leur permette de passer une soirée agréable sans exiger d'eux un effort intellectuel sérieux. Et tandis que le directeur ne songe qu'à faire de belles recettes, les artistes, de même, ne songent qu'à une chose : attirer autant que possible sur leur personne l'attention de ce public dont la faveur dispense la richesse et la gloire ; l'ambition de chacun, ténor, cantatrice, danseuse, machiniste, costumier, chef d'orchestre, c'est de se faire remarquer, de passer « étoile », fût-ce au détriment de la pièce représentée. Personne, par contre, dans toute une troupe d'opéras, ne se soucie sérieusement de donner des représentations vraiment artistiques, de monter avec soin et conscience des œuvres de valeur conformément aux intentions de leurs auteurs. Une telle troupe est manifestement incapable de jouer le drame musical tel que le conçoit Wagner. Donnez-lui le chef-d'œuvre le plus authentique, elle se hâtera de le dénaturer par égoïsme et par négligence, de le mutiler par paresse et par inintelligence, d'en détruire l'harmonie ; en un mot, elle fera du drame musical un simple opéra.

C'est contre cette routine de l'industrie théâtrale et contre l'apathie du public que Wagner s'est efforcé de réagir, non pas seulement à l'époque où il créa le théâtre de Bayreuth, mais à toutes les périodes de sa carrière artistique. La réforme du théâtre était en effet le corollaire obligé de la réforme du drame telle que la comprenait Wagner.

Notons cependant que, dans ses efforts pour réformer les mœurs du théâtre, Wagner ne se montre ni intransigeant ni utopiste. Tout en sachant très bien ce qu'il voulait et où il allait, il ne commence pas du tout

par exposer un programme grandiose de réformes indispensables ou par construire, sur le papier, un projet de théâtre modèle. Bien au contraire, il est toujours pratique dans ses propositions, il cherche toujours et partout à s'accommoder des circonstances, à tirer le meilleur parti possible de ce qu'il trouve autour de lui. — Il veut que le théâtre ne soit pas une entreprise industrielle et qu'on n'y joue pas pour de l'argent ; mais il n'entend pas, pour cela, bouleverser toute l'organisation des théâtres existants. Il fera, par exemple, remarquer dans son projet de réforme de l'opéra de Dresde en 1848, que la subvention accordée par le roi à l'opéra peut devenir un instrument efficace pour une régénération du théâtre ; l'intendant, affranchi de la nécessité de tout subordonner à la recette, est à même, s'il le veut, d'entreprendre l'éducation esthétique du public au lieu de se plier docilement à toutes ses exigences ; il faut seulement qu'il fasse de cette subvention un usage judicieux et qu'il l'emploie à rehausser le niveau artistique des représentations au lieu de la gaspiller en stériles dépenses de luxe extérieur ; un peu de bonne volonté et d'idéalisme artistique suffirait donc pour délivrer l'art théâtral de l'avilissante domination du « pâle métal ». — Wagner veut, d'autre part, ôter aux représentations ce cachet de banalité qu'elles ont dans les grandes villes et augmenter en même temps leur perfection artistique. A cet effet, il propose de diminuer le nombre des soirées théâtrales : les artistes n'étant plus astreints à une besogne écrasante auront le temps de mieux travailler leurs rôles et garderont l'énergie nécessaire pour les jouer avec conviction et chaleur ; sur ce point encore les innovations préconisée par lui, soit dans son mémoire de 1848 sur l'opéra de Dresde, soit aussi dans une étude de 1863 sur l'opéra royal de Vienne ne constituaient pas une révolution, mais

une simple réforme que l'on pouvait tenter sans risques financiers extraordinaires et sans compromettre en rien la situation de ces théâtres d'opéra. — Enfin il ne faut pas non plus s'imaginer que Wagner ait demandé pour réaliser ses conceptions dramatiques des ressources matérielles extraordinaires. Il savait fort bien, le cas échéant, s'accommoder de ce qu'il avait à sa disposition. *Lohengrin* fut joué sur le petit théâtre de Weimar et avec des ressources bien modestes si on les comparait à celles de l'opéra de Dresde par exemple; le résultat artistique, obtenu sans frais démesurés, n'en fut pas moins très considérable grâce aux efforts dévoués de Liszt, et causa à Wagner une grande satisfaction. De même Wagner sut tirer parti des ressources très limitées du théâtre de Zurich pour y organiser de bonnes représentations du *Vaisseau-fantôme*.

Wagner, dans sa réforme du théâtre, ne procède donc pas du tout comme un utopiste intransigeant et chimérique, qui veut à tout prix réaliser une conception éclose en quelque sorte *a priori* et tout d'une pièce dans son cerveau. Qu'il s'agisse de déterminer la forme du drame musical ou d'organiser des représentations modèles de ses œuvres, c'est toujours l'expérience, non la théorie qui dirige ses efforts. Or Wagner possédait une connaissance approfondie de toutes les choses du théâtre, car la plus grande partie de sa vie s'était écoulée parmi les artistes et les comédiens. Il pose donc bien en principe, dans un discours tenu à Saint-Gall en 1856 : « Plutôt pas de théâtre qu'un mauvais théâtre », affirmant ainsi avec la plus grande énergie la nécessité de relever à tout prix le niveau des représentations théâtrales. Mais dans l'application, il s'entend fort bien à éviter de rendre impossible l'exécution de ses œuvres par des exigences trop absolues;

il apprécie avec une très grande justesse le degré d'idéalisme qu'on peut réellement obtenir du nombreux personnel qui collabore à la représentation d'un drame musical, et il sait faire à l'esprit du siècle les concessions nécessaires pour ne pas mettre en péril ses entreprises. Bref son intransigeance d'artiste et de théoricien est toujours tempérée par le sentiment très net et très exact du présent et de ses nécessités ; il est tout à la fois un idéaliste convaincu et un réaliste habile qui sait choisir avec un tact très sûr les moyens propres à le conduire au succès.

C'est en septembre 1850, après la représentation de *Lohengrin* à Weimar, au moment où il concevait le projet d'un drame sur le *Jeune Siegfried*, qu'apparaît pour la première fois dans la correspondance de Wagner, l'idée de construire un théâtre spécial pour y faire jouer son œuvre (1). S'il venait un jour à disposer d'une somme de 10.000 thalers environ, écrit-il à son ami Uhlig, il ferait construire dans une prairie des environs de Zurich un théâtre en poutres et en planches ; il organiserait sur place un chœur et un orchestre composés pour une bonne part d'amateurs ; il ferait venir du dehors les chanteurs les plus aptes à créer les grands rôles de son drame. Il convierait, par la voie des journaux, tous les amateurs de musique d'Allemagne à cette solennité dramatique ; il

(1) Sur la genèse et la réalisation de l'idée de Bayreuth, voir J. van Santen Kolff *Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens* (*Bayr. Blätter*, 1892, p. 21 ss. 95 ss. 170 ss.), Chamberlain, *R. Wagner*, p. 315 ss. — Les principaux documents se rapportant à la fondation du théâtre de Bayreuth sont : Les tomes *IX* et *X* des *Ges. Schr.* ; *Das Bayreuther Werk, Briefe und Dokumente aus den Jahren*, 1871-1876 (*Bayr. Blätter*, 1886, p. 1 ss.) ; Heckel, *Die Bühnenfestpiele in Bayreuth*, 1891. — Sur l'histoire du théâtre de Bayreuth depuis 1876 jusqu'à nos jours, voir les nombreux articles et brochures parus en 1896 à l'occasion du 20e anniversaire de la représentation de l'*Anneau* ; citons en particulier l'article de Chamberlain, *Bayr. Blätter*, 1896, p. 1 ss.

inviterait de même toute la jeunesse de Zurich, étudiants, sociétés de chants, etc. ; l'entrée serait gratuite pour tout le monde. Lorsque tout serait prêt, il ferait jouer trois fois dans l'espace d'une semaine *Siegfried*, après quoi le théâtre serait démoli et la partition brûlée. « Aux gens à qui la chose aurait plu, je dirais alors : eh bien ! faites de même. Et s'ils voulaient entendre une œuvre nouvelle de moi, je leur dirais : A vous de rassembler l'argent nécessaire » (1).

Au moment même où il échafaudait dans son imagination ce grand projet, Wagner était le premier à se rendre compte de tout ce qu'une pareille idée avait de chimérique. Aussi, malgré le mépris qu'il ressent pour les théâtres d'opéras, se montre-t-il à cette époque très préoccupé d'assurer à ses drames une diffusion aussi large et aussi rapide que possible sur les scènes lyriques de l'Allemagne : il souhaite ardemment d'être joué et cela non pas seulement pour gagner un peu d'argent, mais aussi dans l'intérêt de sa gloire ; ce désir est même si vif que, comme nous l'avons vu, il lui arrive d'autoriser des représentations vraiment défectueuses de ses œuvres. Son projet de monter un théâtre spécial pour ses drames sur la légende des Nibelungen reste pour lui à l'état d'espoir indéterminé ; mais cet espoir lui est cher et lui donne le courage nécessaire pour continuer son œuvre. Il a le sentiment d'avoir sacrifié *Tannhäuser* et *Lohengrin* à ses besoins d'argent, de les avoir vendus au monde d'Alberich, à la société capitaliste. L'*Anneau du Nibelung* ne doit pas subir le même sort : à aucun prix il ne sera l'objet d'un trafic (2).

(1) Lettres à Uhlig, p. 59 s.
(2) Lettres à Liszt, *I*, 291.

Dès qu'il a conçu, en 1851, le plan d'ensemble de la tétralogie, Wagner renonce de parti pris à toute idée de représenter cette œuvre gigantesque sur une des scènes lyriques d'Allemagne. Il est décidé à ne pas tolérer d'exécution partielle de l'*Anneau* avant d'avoir organisé lui-même une fête solennelle où les quatre drames seront joués consécutivement. Aussi écrit-il immédiatement à Liszt à qui il avait promis le *Jeune Siegfried* pour le théâtre de Weimar, afin de se dégager de cette promesse. Il veut consacrer trois ans de sa vie à achever sa tétralogie, puis construire un théâtre sur les bords du Rhin (1), et, après un an d'études, y faire représenter solennellement son œuvre. « Si extravagant que soit ce plan, écrit-il à Uhlig, c'est à lui seul, cependant, que je consacre ma vie et mon art. Si je le réalise, j'aurai vécu une vie splendide; si j'échoue, je serai mort à une belle tâche » (2). Deux ans plus tard, son plan s'élargit encore: il rêve d'organiser dans son théâtre spécial un cycle de représentations modèles de tous ses drames y compris l'*Anneau* (3). Et pendant quatre ans encore il travaille à sa grande œuvre, soutenu par cet espoir incertain, résolu à tout risquer pour la réaliser; s'il meurt avant d'avoir fait jouer l'*Anneau*, il léguera la partition à Liszt avec mission de la brûler si lui non plus ne parvient pas à la faire exécuter dans l'esprit voulu (4). Mais en 1857 il se lasse enfin: devant le refus de l'éditeur Härtel de lui acheter d'avance la parti-

(1) Wagner tient dès l'origine à ce que son théâtre modèle soit dans une petite ville « loin de la fumée et de la peste industrielle de notre civilisation urbaine » (Lettre à Liszt, *I*, 161); mais il hésitait encore à ce moment entre les bords du Rhin, Weimar ou Zurich

(2) Lettres à Uhlig, p. 120 (12 nov. 1851); Lettres à Liszt *I*, 149 (20 nov. 1851). — Les mêmes idées sont exprimées publiquement dans la *Communication à mes amis*. (*Ges. Schr. IV*, 343).

(3) Lettres à Röckel, p. 17.

(4) Lettres à Liszt, *II*, 60.

tion de l'*Anneau*, le découragement s'empare de lui, en dépit des exhortations de Liszt qui lui garantit que l'*Anneau* sera représenté moins d'un an après son achèvement. Il est saisi du désir irrésistible de voir et d'entendre de nouveau un drame de lui sur une scène lyrique de France ou d'Allemagne. Il interrompt l'exécution de la tétralogie, pour composer rapidement *Tristan*, et, mettant de côté son grand projet de théâtre modèle, il tente de nouveau la fortune sur les scènes lyriques existantes. Mal lui en prend d'ailleurs : car *Tannhäuser* est sifflé à Paris ; et tous ses efforts pour faire représenter *Tristan* à Strasbourg ou à Paris, à Karlsruhe ou à Vienne échouent lamentablement.

Plus découragé que jamais, n'attendant plus rien de l'avenir, presque résigné à laisser l'*Anneau* inachevé, Wagner se décide en 1862 à publier du moins le poème de sa tétralogie. Dans une préface qui respire une profonde mélancolie, il expose encore une fois le grand projet de théâtre modèle qui hantait depuis si longtemps son imagination, et dont il avait, onze ans auparavant déjà, lancé l'idée parmi le public dans sa *Communication à mes amis*. Ses convictions n'ont pas varié : il veut toujours un théâtre spécial construit non dans un grand centre mais à la campagne ou dans une petite ville ; un orchestre placé en contre-bas et dissimulant aux spectateurs la vue des instrumentistes et du chef d'orchestre ; des représentations solennelles données à intervalles éloignées devant un auditoire d'invités et d'artistes, non devant le public payant, sceptique et blasé des grandes villes. Wagner n'a guère modifié ses *desiderata* que sur un point : le théâtre modèle ne doit plus être une construction éphémère destinée à disparaître après les représentations de l'*Anneau*, mais une institution permanente ; il doit devenir le

temple durable d'un art nouveau, régénéré, radicalement différent de l'opéra traditionnel, d'un art idéaliste, authentiquement « allemand », et dont le triomphe serait un bienfait inestimable pour la nation tout entière. Deux voies, disait-il, se présentaient à lui pour réaliser ce programme. Ou bien une association de riches amateurs d'art mettrait à sa disposition les fonds nécessaires pour mener à bien cette vaste entreprise ; ou bien il faudrait qu'un prince, convaincu de l'influence moralisatrice incomparable que pourrait exercer ce théâtre modèle, se décidât à consacrer à l'organisation de grandes solennités artistiques les sommes inutilement gaspillées à l'heure présente en subventions aux théâtres d'opéra. Et Wagner concluait en posant cette question anxieuse : « Ce prince se trouvera-t-il ? » (1).

Son appel, on le sait, fut entendu. A peine monté sur le trône, le roi Louis II de Bavière faisait appeler auprès de lui le grand compositeur pour lui fournir les moyens de mener à bonne fin son œuvre artistique. Au sortir de sa première audience auprès du roi, Wagner écrivait le 4 mai 1864 à ses amis des mauvais jours, les Wille, à Mariafeld : « Aujourd'hui je fus conduit chez le roi. Il est, pour son malheur, si beau, si riche d'esprit et de cœur, si splendidement doué, que sa vie, je le crains, s'écoulera, fugitive comme un rêve divin, en ce monde bas et vulgaire. Il m'aime avec la ferveur et le feu d'un premier amour : il est au courant de tout ce qui me concerne et me comprend comme ma propre âme. Il veut que je reste toujours auprès de lui, que je travaille, que je me repose, que je fasse jouer mes œuvres ; il me donnera tout ce dont j'ai besoin ; je dois terminer l'*Anneau* et il le

(1) *Ges. Schr. VII*, 281.

fera représenter comme je le veux. » (1). Le grand projet de théâtre modèle entrait, dès lors, dans une phase nouvelle. Pour préparer le terrain aux innovations qu'il méditait, Wagner commença par organiser des représentations solennelles en se servant des ressources dont disposait l'opéra royal de Munich ; il s'agissait pour lui de montrer ce que pouvait son art et de commencer l'éducation esthétique du public ; c'est dans cette pensée qu'il fit jouer le *Vaisseau-fantôme* et *Tannhäusser* et que, surtout, il mit en scène *Tristan* avec un soin minutieux. En même temps, pour former les instrumentistes et acteurs dont il avait besoin pour représenter ses drames, et pour développer parmi les artistes allemands le sentiment de style et du grand art, il proposait la création à Munich d'une École de Musique, dont il exposait l'idée générale et l'utilité dans un rapport qui fut adressé au roi le 31 mars 1865 et soumis dès le mois suivant à une commission. Enfin le plan du fameux théâtre modèle, où devaient être données les grandes représentations organisées et préparées par la future École de Musique était demandé à l'architecte Gottfried Semper qui, dès le mois de janvier 1865, venait à Munich pour s'entendre à ce sujet avec le roi et avec Wagner. La grande idée de Wagner allait ainsi être réalisée intégralement, à cela près que le théâtre modèle devait être situé non pas à la campagne mais dans la capitale de la Bavière : il est difficile de reprocher à l'artiste cette concession, après tout secondaire, faite à son royal protecteur.

Le départ de Wagner en décembre 1865 — départ qui, comme on le sait, fut imposé par un véritable déchaînement de l'opinion publique auquel le roi lui-même dut

(1) *Deutsche Rundschau*, t. 10 p. 402.

finalement céder — vint arrêter l'exécution de ce plan grandiose. La création d'une École de Musique selon les idées de Wagner avorta ; Gottfried Semper termina bien son projet de théâtre, dont le modèle fut exposé à Zurich vers la fin de 1866 et soumis au roi Louis II dans les premiers jours de 1867, mais les choses en restèrent là ; la seule satisfaction artistique que put obtenir Wagner. fut la représentation des *Maîtres Chanteurs* en 1868 à l'opéra royal de Munich. Pendant plusieurs années son projet parut enterré ou du moins indéfiniment ajourné.

En 1871 enfin, Wagner estima que l'élan imprimé à l'esprit national par les victoires des armées allemandes devait aussi favoriser la réussite de sa grande entreprise artistique. Et, après avoir en vain sollicité l'appui du financier ou moral du nouveau gouvernement impérial, il se décida à faire appel à ses amis, aux partisans de l'art de l'avenir. Au mois d'avril 1871, il se rendait pour la première fois à Bayreuth. Le 12 mai de la même année, il lançait une proclamation annonçant les représentations solennelles de l'*Anneau du Nibelung* et ouvrait une souscription publique pour la construction du théâtre modèle de Bayreuth. — Après cinq ans d'efforts, l'œuvre était achevée et la victoire décisive remportée. Nous n'avons pas à exposer dans le détail l'histoire de cette grande entreprise, mais seulement à voir comment et dans quelle mesure Wagner est parvenu à réaliser sa conception première.

La ferme volonté de Wagner, dès le début de l'entreprise, était de lui enlever tout caractère industriel. Personne ne devait tirer un profit matériel des représentations de Bayreuth. Une association de « patrons » fournissait les fonds de l'entreprise et disposait ensuite librement de toutes les places. Dans la pensée de Wagner, personne ne devait pouvoir entrer au théâtre modèle pour de l'argent :

ses représentations étaient des soirées privées que les spectateurs s'offraient à eux-mêmes, à leurs frais et pour leur plaisir ; le public était ainsi appelé à collaborer activement à l'œuvre des artistes. Telle était la conception première dont Wagner refusa tout d'abord obstinément de s'écarter. Au moment où en 1873 et 1874 la situation financière de l'œuvre de Bayreuth semblait désespérée, on lui offrait de Berlin des sommes considérables s'il voulait transporter son théâtre modèle dans cette ville et donner à son entreprise un caractère industriel ; de Baden-Baden, de Darmstadt, de Londres, de Chicago, lui venaient des propositions analogues. Il refusa toutes ces offres, préférant voir crouler son œuvre plutôt que de la laisser dénaturer par une concession de cette gravité. Le théâtre de Bayreuth, commencé avec les sommes souscrites par les « patrons » de l'œuvre, fut achevé grâce au concours financier de Louis II qui, au moment où Wagner allait annoncer publiquement que la partie était perdue et que les travaux allaient être interrompus, avança les fonds nécessaires pour mener l'entreprise à bonne fin ; il dut même intervenir une seconde fois encore, après les fêtes de 1876 qui s'étaient soldées par un déficit considérable afin de sauver l'œuvre d'une banqueroute imminente (1). A deux reprises, en 1874 et après 1876, les « patrons » de Bayreuth s'étaient donc montrés impuissants à soutenir l'entreprise, si bien que Wagner avait dû convenir que le théâtre de Bayreuth « n'avait pas, en réalité, de patrons, mais seulement des spectateurs payant très cher leurs places ». — Un second

(1) Il est à remarquer qu'en 1874 et en 1877, le roi Louis ne *donna* pas à Wagner l'argent nécessaire mais le lui *prêta* Il récupéra peu à peu les sommes avancées par lui en confisquant les *tantièmes* que Wagner aurait touchés à l'opéra royal de Munich. C'est donc en définitive Wagner qui se trouve avoir achevé à ses frais l'œuvre de Bayreuth, et sauvé plus tard l'entreprise de la banqueroute (v. Chamberlain, *R. Wagner*, p. 327).

comité de patronage fondé en 1877 ne montra pas beaucoup plus d'activité : il mit cinq ans à rassembler les fonds nécessaires pour jouer *Parsifal* ; mais il ne trouva ni l'argent indispensable pour fonder l'école de chant et de déclamation que demandait Wagner pour former des artistes capables de jouer ses œuvres dans le style voulu, ni même des ressources suffisantes pour assurer l'exécution à Bayreuth des œuvres anciennes du maître. C'est à ce moment seulement que Wagner, définitivement convaincu qu'il n'était pas possible de compter sur les « patrons » pour assurer la continuation de son œuvre, se décida enfin à faire appel non plus seulement à ses amis et partisans, mais à tout le public payant. En 1882, après les deux représentations de *Parsifal* offertes aux souscripteurs, il y eut quatorze représentations publiques et payantes dont le succès permit de constituer immédiatement le fonds nécessaire pour l'organisation d'une nouvelle série de représentations. Bayreuth était devenu, de ce fait, un théâtre payant comme tous les autres. Wagner avait compris qu'il fallait céder sur ce point sous peine de voir sombrer son entreprise si laborieusement menée à bonne fin ; mais elle ne prit, du moins, aucun caractère industriel, car il fut entendu que les bénéfices, s'il y en avait, seraient intégralement consacrés à grossir le fonds de réserve du théâtre. Si l'on entre aujourd'hui pour de l'argent au théâtre modèle, personne par contre, ne peut retirer un gain matériel de ses représentations, et en ce sens du moins, le principe essentiel posé par Wagner se trouve sauvegardé (1).

(1) De 1883 à 1889 la situation financière de l'œuvre de Bayreuth resta extrêmement précaire. De nouveaux déficits se produisirent qui furent couverts par des dons volontaires et par un troisième patronat dont les membres (50 en tout) s'engagèrent à verser chacun 1.000 marks pendant 4 ans.

Si nous considérons maintenant l'œuvre de Bayreuth au point de vue artistique, nous constatons que Wagner a tout calculé pour concentrer l'attention des exécutants et du public sur les drames représentés. Les artistes engagés pour les représentations de Bayreuth peuvent se consacrer entièrement à leurs rôles et les approfondir à loisir sans avoir à se préoccuper en même temps, comme dans les autres théâtres, du « répertoire », et sans être exposés à la nécessité de jouer par exemple un soir la *Favorite* et le lendemain la *Walküre*. D'autre part, en raison de la rareté de ces représentations, ils n'ont pas le temps de se lasser de leurs rôles, ce qui arrive presqu'inévitablement dans les grandes villes lorsqu'une pièce à succès tient longtemps l'affiche. Puis, si l'artiste est placé dans des conditions exceptionnellement favorables qui lui permettent de se bien pénétrer de son rôle et de le jouer avec une entière conviction, il lui est interdit, par contre, de se tailler un succès personnel et égoïste dans l'œuvre totale. Le théâtre de Bayreuth a été créé pour mettre en relief le mérite des œuvres dramatiques représentées et non pas pour faire admirer la virtuosité de telle ou telle « étoile ». Tous les effets particuliers doivent être rigoureusement subordonnés à l'effet d'ensemble. Aussi le chanteur, le virtuose, est-il obligé, comme tous les exécutants, de rentrer dans le rang ; il ne lui est pas permis de briller pour son compte, de s'avancer vers la rampe pour chanter son grand air ; il est tenu de mimer et de déclamer son rôle, de faire oublier sa personnalité réelle, de s'identifier le plus possible avec le personnage qu'il est chargé de faire vivre sur la scène ; il ne peut attendre ni

— Ce n'est qu'à partir de 1889 que l'entreprise devint matériellement, plus prospère (v. Chamberlain, *Bayr. Blätter*, 1896, p. 34 s).

applaudissements pendant l'exécution du drame, ni rappels à la fin des actes ou même de la pièce. Il n'est qu'un interprète du drame qu'il joue : c'est uniquement dans le succès de ce drame qu'il doit trouver la récompense de ses efforts. — Et c'est aussi vers le drame qu'est sans cesse ramenée l'attention du spectateur. Il a dû, pour se rendre à Bayreuth, interrompre sa vie de tous les jours, quitter ses occupations ; par la force même des choses, il ne vient pas au théâtre, comme le public des grandes villes, pour se délasser des fatigues d'une journée de travail, mais il entre dans la salle de spectacle la tête reposée, capable de faire l'effort intellectuel nécessaire pour goûter l'œuvre jouée. Et, pendant la représentation, rien ne vient le distraire. Pas de luxe inutile dans la salle, plus de loges et de galeries s'étageant les unes au-dessus des autres au grand détriment de l'acoustique, mais simplement des stalles disposées en gradins, avec, tout au fond, une rangée de loges dominant un peu le dernier rang des fauteuils. Impossible de faire de ce théâtre un lieu de réunions mondaines et d'y continuer la vie de salon : comme le spectacle est sur la scène et non dans la salle, celle-ci est plongée dans les ténèbres dès que commence la représentation. Isolé dans l'obscurité d'une salle muette, le spectateur n'est pas distrait par son entourage qu'il distingue à peine. Il ne voit pas non plus l'orchestre dont les sons montent, mystérieux et adoucis, de « l'abîme mystique » qui le dissimule aux regards. Il est ainsi contraint, en quelque sorte, à fixer son attention sur l'action qui se déroule sur la scène, à s'abandonner sans résistance à l'illusion théâtrale, à suivre docilement le grand magicien qui a ordonné le spectacle dans les régions imaginaires où il lui plaît de l'entraîner.

Et la réforme tentée à Bayreuth n'est pas, dans l'esprit

de Wagner, purement artistique ; elle est aussi morale, et en même temps que morale, nationale. Le principe du mal dans l'univers est en effet, selon Wagner, l'absence d'amour, la *Lieblosigkeit*, ou pour employer les formules de Schopenhauer, le Vouloir-vivre égoïste qui isole chaque individu du reste de l'univers, qui l'empêche de compatir aux douleurs d'autrui, qui le pousse à rechercher en toute circonstance son intérêt personnel, et qui augmente ainsi dans le monde la somme de souffrance. C'est cet esprit d'égoïsme qui a causé la décadence de la société contemporaine et de l'art moderne : c'est lui qui a fait triompher partout le régime capitaliste, lui qui a provoqué la scission des arts particuliers fraternellement unis jadis dans le drame grec ; c'est lui qui inspire les virtuoses et les artistes lorsqu'ils font passer le souci de l'art après leurs petits calculs de vanité et d'ambition personnelle ; c'est lui enfin qui rend la masse du public indifférente au grand art, incapable de se passionner pour une œuvre collective, soucieuse uniquement de ses plaisirs et de ses aises. Or le théâtre de Bayreuth devait être une protestation contre cet égoïsme universel, une école d'abnégation, d'amour, d'*objectivité*. Là les drames soumis au jugement du public devaient résulter du concours harmonieux de tous les arts particuliers ; là, les artistes apprenaient à collaborer avec conscience et dévouement à l'œuvre commune sans pouvoir espérer ni grand profit matériel, car ils étaient fort peu payés, ni même grand succès d'amour-propre, par suite de l'interdiction des applaudissements et rappels ; là enfin les spectateurs devaient apprendre à oublier pour un instant, en présence de l'œuvre d'art, leurs préoccupations particulières, à se dépouiller de leur personnalité, et aussi à se sentir solidaires des artistes et du compositeur, à « vouloir » l'œuvre d'art selon le mot connu de

Wagner. — Et à ce titre le théâtre de Bayreuth est aussi, pour Wagner, une œuvre essentiellement allemande. Ce qui caractérise en effet d'après lui le génie allemand, c'est l'objectivité et l'idéalisme : tandis que le Français est dirigé dans tous ses actes par l'amour de la gloire et par le souci de l'opinion d'autrui, tandis que le Juif ne considère toute chose qu'au point de vue du profit matériel qu'il peut en tirer, l'Allemand se plaît, lorsqu'il obéit aux instincts profonds de sa nature, à contempler les hommes et les objets extérieurs tels qu'ils sont, à les comprendre et à les aimer pour eux-mêmes, à se dévouer pour une personne, pour une cause, pour un idéal, abstraction faite de tout intérêt égoïste. C'est ce génie allemand qui, selon Wagner, s'est manifesté avec un incomparable éclat, dans la noble et touchante figure du grand Sébastien Bach ; c'est lui qui, avec Lessing, Winkelmann, Gœthe, a découvert et révélé au monde l'art antique ridiculement travesti par les Français du XVIIe siècle ; c'est lui qui a compris Shakespeare mieux que les Anglais eux-mêmes ; lui encore qui, avec Beethoven, a ouvert à la musique un domaine immense. C'est lui enfin qui doit inspirer le drame musical, l'œuvre d'art intégrale, la synthèse harmonieuse de tous les arts particuliers. Le théâtre de Bayreuth où se réalise ce drame, nous apparaît donc, par l'idée morale dont il est le symbole visible, comme un temple élevé au génie allemand, à cet esprit d'abnégation, de foi ingénue en l'idéal qui a fait la grandeur des maîtres de l'art allemand (1).

(1) Wagner définit ainsi ce qui est « allemand » : *Die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben, wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des auszerhalb liegenden, Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte Die hierin ausgesprochene Tugend der Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzipe der Æsthetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist.* » (*Ges. Schr. VIII*, 90 s.). — De même, après avoir résumé l'œuvre du génie allemand de Bach à Gœthe, Wagner ajoute : « *Diese Thaten vollbrachte der deutsche*

Assurément un Français sera tenté de faire quelques réserves avant de se rallier à l'idée de Bayreuth telle que nous l'avons définie. Il trouvera sans doute que Wagner fait peut-être la part trop belle au germanisme et se montre quelque peu injuste pour les races latines. Nous verrons plus loin, en étudiant la doctrine de la régénération, quelle est la portée exacte de la théorie wagnérienne sur l'esprit allemand et sur l'esprit français. Notons toutefois dès à présent que l'œuvre de Bayreuth n'est en aucune façon une entreprise spécifiquement et exclusivement allemande, mais qu'elle est *humaine* avant d'être *nationale*. Wagner convie indistinctement tous les hommes à abjurer le Vouloir-vivre égoïste, à prendre part à la grande œuvre de la régénération humaine. Il est aussi éloigné que possible de croire que l'esprit objectif et le désintéressement artistique soient l'apanage exclusif d'une nation ou d'une race. Le Français « glorieux » et le Juif « intéressé » peuvent y atteindre tout aussi bien que l'Allemand, et aux mêmes conditions que lui : il suffit que les uns et les autres abdiquent leur égoïsme individuel et leur égoïsme national. A Bayreuth il n'y a ni Allemands, ni Français, ni Juifs, mais seulement des êtres humains tous égaux dans le culte de l'idéal. C'est là le point essentiel de la pensée de Wagner : et entendue de cette manière, elle peut, à ce qu'il nous semble, rallier tous les suffrages.

On a souvent, je le sais, contesté à l'œuvre de Bayreuth ce caractère d'idéalisme artistique et de désintéresse-

Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen sich seiner bewusst zu werden. Und dieses Bewusztsein sagte ihm, was er zum ersten male der Welt verkünden konnte, dasz das Schöne und Edle nicht um des Vortheils ja selbst nicht um des Ruhmes und der Annerkennung willen in die Welt tritt : und alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird ist deutsch, *und deszhalb ist der Deutsche grosz, und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Grösze Deutschlands führen* » (*Ges. Schr*, *X*, 48) — Sur la définition du « génie allemand », voir surtout *Deustche Kunst und Politik* et *Was ist deutsch?* (*Ges. Schr. VIII*, 30 ss et *X*, 36 ss.)

ment qui fait, à mon sens, sa beauté et sa grandeur ; on a voulu voir dans le théâtre modèle un témoignage de l'orgueil démesuré de son créateur, une sorte d'autel qu'il aurait dressé à sa propre divinité. Rien de plus injuste, à mon sens, que cette appréciation. C'est avec la plus parfaite sincérité, soyons-en bien persuadés, que Wagner, tout en ayant pleine conscience de sa valeur exceptionnelle, proclame que l'amour objectif et impersonnel du Beau et du Vrai doit être la foi commune de tous les hommes. A la fin d'un cours professé à l'université d'Iéna, Fichte disait à ses auditeurs : « Je ne vous remercie pas de l'approbation que vous m'avez témoignée par votre présence assidue. Je ne veux pas être approuvé, je ne veux rien pour moi. En regard des sentiments qui me remplissent tout entier, que suis-je ! Mais si, en cette enceinte vous avez été remués, émus, stimulés à prendre de bonnes résolutions, je vous remercie, *au nom de l'Humanité*, pour ces résolutions. » C'étaient des sentiments analogues qui remplissaient l'âme de Wagner à Bayreuth. De même que Fichte se regardait en quelque sorte comme le porte-parole de la loi morale, de même Wagner identifiait sa cause avec celle de l'Art et demandait aux pèlerins de Bayreuth non pas de s'incliner devant son génie, mais de communier avec lui dans l'adoration du Beau. C'est là à coup sûr une prétention singulièrement orgueilleuse. Mais peut-être estimera-t-on que le génie de celui qui la formulait la légitimait dans une large mesure. Et si nous n'admettons pas que l'idéalisme artistique puisse être considéré comme le monopole d'une nation ni comme le privilège de l'œuvre de Bayreuth, nous reconnaissons volontiers dans le théâtre Wagner l'un des temples les plus originaux et les plus admirables qui aient été élevés, en cette fin de siècle, au culte désintéressé de l'art.

II

La Doctrine de la Régénération (1)

I

D'après la doctrine de Schopenhauer, la souffrance est le fond même de la vie. Ce qui constitue en effet le centre, l'essence de toute chose, des corps inorganiques et des plantes comme des animaux et des hommes, c'est un effort, un désir que rien ne peut éteindre, qui ne peut s'assouvir dans aucune satisfaction, qui par lui-même est lancé dans l'infini sans tendre jamais vers aucune fin dernière. Est-il arrêté par quelque obstacle dressé entre lui et son but du moment : voilà la souffrance ; atteint-il ce but, c'est la satisfaction — mais une satisfaction sans durée, car elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. Et si, d'autre part, la volonté vient à manquer d'objet, ou si une satisfaction trop prompte lui enlève tout motif de désirer, alors c'est le vide épouvantable, c'est l'ennui. « La vie, dit Schopenhauer, oscille, comme une pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui : ce sont là les deux éléments dont elle est faite en somme (2). » Il n'y a donc place, dans cette doctrine, pour aucun espoir de progrès, pour aucun adoucissement possible de la condition humaine. Toutes les créatures sont condamnées à la souffrance et souffrent d'autant plus qu'elles sont plus élevées dans l'échelle des êtres : à mesure que la

(1) Sur cette théorie on voit surtout Chamberlain, *Bayr. Blätter*, 1895, p. 169 ss. et *R. Wagner*, p. 148 ss. ; cf H. Dinger, *R. Wagners geist. Entw.* p. 335 s.

(2) *Le Monde comme volonté*, t. *IV*, §. 57.

conscience s'éclaire davantage, la misère va aussi en croissant ; l'homme souffre plus que l'animal, l'individu supérieur, le génie souffre plus que l'homme du commun. Mais considéré dans son essence dernière, pris dans sa totalité, le monde ne change pas ; il ne varie ni en bien ni en mal : c'est toujours le même être immuable, identique à lui-même qui fait aujourd'hui ce qu'il faisait hier et ce qu'il fera jusqu'à la consommation des siècles. — Vouloir, c'est-à-dire vivre, c'est souffrir : il n'y a d'autre voie de salut pour l'homme que de prendre conscience de la souffrance universelle et d'éteindre en lui le Vouloir-vivre. La paix, le repos, la félicité ne règnent que là où il n'y a plus ni lieu ni temps.

C'est de cette conception de l'univers que part Wagner. Pour lui aussi l'essence de l'univers est la volonté, c'est-à-dire un obscur désir, une impulsion aveugle, mystérieuse, d'une puissance incalculable, unique et qui ne devient consciente que dans la mesure où cela lui est utile pour satisfaire ses besoins les plus immédiats (1). Et, de même que Schopenhauer, il regarde comme le privilège de la race humaine « la faculté de souffrir consciemment » (2) et estime que la suprême sagesse pour l'homme consiste à reconnaître qu'il est identique à tout ce qui souffre dans l'univers entier et, par suite, à prendre en pitié toutes les douleurs qu'il voit autour de lui. Seulement au lieu de conclure comme Schopenhauer que *toute* vie est forcément mauvaise, il trouve moyen d'échapper au pessimisme ab-

(1)... « *Eine richtige Erkenntnisz der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, dasz das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntnisz ihre Bewegung veranlaszt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntnisz verschafft als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängen den Bedürfnisses noth thut.* » (*Ges. Schr. VIII*, 8.)

(2) « *Fähigkeit zu bewuszten Leiden* » (*Ges. Schr. X*, 277).

solu par une voie nouvelle. Optimiste en 1848, pessimiste en 1854, il finit dans sa glorieuse vieillesse par concilier en une formule originale son optimisme et son pessimisme, par fonder sur la conscience de la souffrance universelle l'espoir d'une rédemption future de l'humanité.

Pour lui, en effet, la voie que Schopenhauer, d'accord sur ce point avec les deux grandes religions de la race blanche, le Brahmanisme et le Christianisme, a montrée à l'humanité pour sortir de l'excès de misère où elle se débat, conduit non pas à l'anéantissement mais au salut, à la lumière, à l'espérance. La philosophie du grand pessimiste n'est pas une doctrine de désespoir et de mort ; ou pour mieux dire, elle n'apparaît comme telle qu'à ceux qui voudraient espérer le bonheur sans le fonder sur la plus haute moralité, sur la conscience de l'identité fondamentale de tous les êtres, sur l'amour de chacun pour tous. Si Schopenhauer a condamné la vie d'une façon absolue, c'est qu'il s'est appliqué à peindre la vie telle qu'elle lui apparaissait dans l'histoire, le monde tel qu'il se révélait à lui par l'observation ; — or, dans cette vie-là, dans ce monde-là, tout n'est en effet que mal et que souffrance. Absorbé dans cette œuvre de négation, il a laissé à d'autres le soin de découvrir le sentier escarpé qui mène à la Rédemption (1).

Ce sentier, Wagner prétend l'avoir découvert.

Ce qui, d'après lui, caractérise la volonté telle qu'elle nous apparaît actuellement dans l'univers, c'est qu'elle est essentiellement *égoïste*. Elle tend toujours et partout, dans tous les individus, sous toutes ses formes, à augmenter sa puissance. Tout être s'efforce, sous l'impulsion de

(1) *Ges. Schr.* *X*, 257.

cette volonté, de développer le plus possible toutes ses énergies et cela en soumettant ou en absorbant d'autres êtres. Or à l'école de la douleur l'homme apprend peu à peu à concevoir l'identité de tous les êtres : il arrive peu à peu à se rendre compte qu'il est *à la fois* la volonté qui prend conscience d'elle par la souffrance ressentie en face de l'obstacle où elle se heurte, et aussi l'obstacle même qui arrête cette volonté et l'empêche de se satisfaire ; et ainsi il comprend que cette volonté égoïste, dans son appétit insatiable de puissance, se meurtrit perpétuellement elle-même, qu'elle est par conséquent en réalité une *négation*. Lorsque ce sentiment le remplit tout entier, il en arrive logiquement à nier cette volonté égoïste, à nier cette négation. Or qu'est-ce que la négation d'une négation si ce n'est une affirmation (1). Et en effet l'acte même par lequel la volonté se nie, loin d'être une sorte de suicide, d'anéantissement de la volonté est au contraire l'acte de volonté le plus puissant qu'il nous soit possible de concevoir. L'énergie de la volonté est plus forte encore chez le saint que chez le héros même. D'après un usage constant de l'église chrétienne, seuls les individus parfaitement sains et vigoureux étaient admis à prononcer le vœu de renoncement absolu au monde, tandis que ce vœu était interdit à tous ceux dont la force physique était amoindrie soit par des tares corporelles soit par des mutilations. Il y a dans cette coutume une sagesse profonde. Ce n'est pas en *affaiblissant* sa volonté mais en l'*exaltant* que l'homme peut arriver à la négation de la volonté. L'existence du saint n'est pas une anticipation de la mort mais bien un état supérieur de la vie, auquel nul ne peut atteindre sinon par un effet presque surhumain de la volonté (2). Il n'y a donc

(1) *Ges. Schr. X*, 214 s.
(2) « *Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu*

pas à proprement parler, pour Wagner, de *négation*, mais seulement une *conversion* (*Umkehr*) de la volonté. C'est dans le monde actuel, en effet, que la volonté égoïste et acharnée à se faire souffrir se nie réellement elle-même ; c'est dans la vie sainte que la volonté, abjurant l'égoïsme, s'affirme au contraire véritablement.

L'univers n'est donc pas, comme le veut Schopenhauer, immuablement et irrémédiablement mauvais, mais susceptible au contraire d'accomplir une évolution, de se modifier en bien ou en mal. Le monde moderne est, il est vrai, radicalement pervers, à quelque point de vue qu'on le considère. Ni l'État capitaliste et militaire, ni l'Église devenue elle aussi une puissance temporelle, ni la morale utilitaire, ni la science matérialiste, ni l'art industriel ne trouvent grâce aux yeux de Wagner ; dans toute notre civilisation si fière de sa grandeur il voit l'œuvre néfaste, maudite, vouée à la mort, de la volonté égoïste. Mais le mal du moins, n'est pas sans remède ; il n'est pas inhérent à l'essence même de la vie, il est le produit d'une évolution historique dont il importe de connaître les phases et de déterminer les causes. — Or cette évolution ne se fait pas, selon Wagner, dans le sens d'un progrès continu ; il n'a que du mépris et presque de la haine pour les esprits superficiels qui voient dans tout changement un changement en mieux, qui tiennent par exemple l'accroissement des connaissances humaines et le perfectionnement du machinisme pour un progrès véritable et ferment les yeux sur la corruption toujours croissante de la société moderne. — D'autre part l'évolution universelle n'est pas non plus une décadence continue et nécessaire, comparable à la dé-

jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisirt sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst. » (*Ges. Schr.*, *X*, 279).

chéance naturelle qu'amène la vieillesse et qui aboutit inévitablement à la dissolution et à la mort. Wagner croit à la vérité discerner dans l'histoire des hommes des indices permettant de supposer que notre race a, sous la pression de causes extérieures d'une irrésistible puissance, subi une profonde dégénérescence dont les effets se montrent de siècle en siècle plus distinctement. Mais cette hypothèse est la seule qui puisse, selon lui, illuminer d'un rayon d'espoir notre détresse présente. Si l'homme fut bon primitivement et si nous arrivons à reconnaître les causes qui ont amené sa chute, nous pouvons en effet espérer un jour qu'il se relèvera. L'homme déchu, dévié de sa voie, est en proie à des souffrances toujours croissantes ; mais à la rude école de la douleur, il verra se révéler à lui l'énigme de l'univers, il comprendra la raison d'être de sa chute. Il pourra alors, par un effort conscient, réagir contre les causes de sa déchéance et, après des siècles d'inconscience, d'erreur et de misère, trouver, dans la conversion de sa volonté, le salut et le bonheur (1). Telle est, dans ses grandes lignes, la croyance dont Wagner s'est fait l'apôtre : « Nous reconnaissons, dit-il, la cause de la décadence historique de l'humanité ainsi que la nécessité d'une régénération ; nous croyons à la possibilité de cette régénération et nous nous vouons à la réalisation de cette espérance dans tous les ordres de faits » (2).

Cette décadence et cette régénération intéressent l'être humain dans son intégralité. Tout se tient en effet dans la nature : la santé physique, la morale, la science, l'organisation sociale, la religion sont en étroite corrélation

(1) Wagner considère l'évolution historique de l'humanité comme « *die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewusztseins* » ou encore comme « *die strenge Schule des Leidens, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden* » (*Ges. Schr. X*, 236, 245).

(2) *Ges. Schr. X*, 263.

les unes avec les autres. Toute modification d'un de ces facteurs entraîne une modification correspondante des autres facteurs, sans qu'il soit d'ailleurs possible d'indiquer en général avec quelque certitude quel phénomène a précédé ou engendré l'autre. L'évolution de l'humanité peut être envisagée comme un fait physiologique ou moral, intellectuel, social ou religieux. Elle est, à la fois, tout cela; un progrès physiologique, par exemple, amènera nécessairement un progrès moral ou religieux; mais ce progrès physiologique, à son tour, ne sera possible que s'il est accompagné du progrès moral ou religieux correspondant. C'est donc l'homme tout entier qui se modifie en bien ou en mal, cette modification essentielle se traduisant par une série de changements partiels et parallèles. Pratiquement nous sommes bien obligés d'examiner l'évolution humaine sous chacun de ses aspects particuliers, de l'étudier successivement comme phénomène physiologique, social, intellectuel, religieux, artistique. Mais il importe de ne pas perdre de vue, en procédant de la sorte, que ces diverses études partielles décrivent en réalité un seul et même phénomène.

II

Si nous envisageons d'abord l'évolution humaine en tant que phénomène physiologique, nous constatons, d'après Wagner, que deux causes ont amené la dégénérescence de la race blanche : la mauvaise alimentation, qui de l'homme primitivement frugivore a fait un carnassier, et le mélange des races qui a profondément

altéré le tempérament primitif et les vertus héréditaires des antiques Aryas. Ces deux causes ont eu pour effet une altération du sang même, chez les peuples modernes et en particulier chez le peuple allemand, altération qui doit être regardée comme la raison physiologique, comme le principe initial de cette corruption profonde qui apparaît aujourd'hui au sein des nations européennes.

L'homme naturel, innocent et heureux dont Wagner avait jadis tracé l'image idéale dans son jeune Siegfried, il ne le conçoit plus, maintenant, sous les traits du Germain beau et vigoureux, toujours prêt à la guerre et aux aventures, belliqueux pour le plaisir de mesurer sa force avec celle de ses rivaux, et inaccessible à la peur. C'est maintenant l'Hindou des temps primitifs qui charme son imagination, l'Hindou adouci, assagi par une religion apaisante : « Une nature féconde et généreuse leur offrait d'elle-même ce qui leur était nécessaire pour satisfaire aux besoins de la vie ; la vie contemplative, la sérieuse méditation pouvait amener ces hommes, libres de tout souci pour leur nourriture, à réfléchir profondément sur la nature de ce monde où, comme le leur avait montré leur expérience passée, régnait le besoin, le souci, la dure nécessité du travail et même de la lutte et du combat pour la possession des biens matériels. Au Brahmane, plein du sentiment d'avoir été en quelque sorte rendu à une vie nouvelle, le guerrier apparaissait comme nécessaire en tant que gardien de la sécurité extérieure, et pour cette raison aussi, digne de pitié ; le chasseur, par contre, lui inspirait une profonde horreur, et le bourreau des animaux domestiques lui semblait tout à fait inconcevable. » (1) Ces hommes aux mœurs si douces savaient

(1) *Ges. Schr. X*, 226.

pourtant faire preuve à l'occasion d'une force d'âme sans égale : aucune torture, aucune promesse ne put jamais les faire renoncer à leur foi religieuse ; et Wagner cite avec admiration l'histoire touchante de trois millions d'Hindous qui, au cours d'une famine amenée par les spéculateurs anglais, se laissèrent mourir de faim plutôt que de toucher à leurs animaux domestiques (1). Mais l'homme primitif, végétarien et paisible, qui refuse de verser le sang de ses semblables et de ses frères inférieurs les animaux, dégénère peu à peu sous la pression des circonstances extérieures. Transporté, au cours de ses migrations, dans des climats moins cléments, il devient, pour échapper à la faim, chasseur et carnivore ; il apprend à se nourrir de la chair des animaux domestiques. Dès les premiers temps de l'histoire, nous le voyons ainsi se transformer en une bête de proie avide de sang et se plaisant, finalement, à tuer non pas seulement pour satisfaire sa faim, mais pour le plaisir de tuer. Cette bête de proie conquiert de vastes étendues de pays, subjugue les races frugivores, fonde par des guerres successives de grands empires, dicte des lois et crée des civilisations pour jouir en paix de son butin. Aujourd'hui elle est plus dangereuse et plus sanguinaire que jamais ; elle a perfectionné d'une manière effroyable les engins de destruction, elle s'épuise en stériles armements, et vit dans un état de « paix armée », périodiquement interrompue par d'effroyables boucheries. Puis, à côté de l'homme de proie militaire, s'est développé, au courant des siècles, l'homme de proie spéculateur, aussi redoutable et aussi meurtrier quoique moins brave que le premier, et dont l'action dévastatrice s'exerce sans interruption sur la masse du peuple qu'il voue à la misère

(1) *Ges. Schr. X*, 225.

et à la ruine. Mais si l'homme de proie domine le monde comme la bête féroce règne dans la forêt, il est comme elle dégénéré : « De même que la bête de proie ne prospère pas, dit Wagner, de même, nous voyons l'homme de proie victorieux dépérir lentement. Par suite de la nourriture contre nature qu'il prend, il est victime de maladies qui ne se montrent que chez lui, et n'atteint plus jamais ni le terme normal de ses jours ni une mort douce : sous l'aiguillon de souffrances et de tortures que lui seul connaît et qui frappent son corps comme son âme, il se hâte, à travers une vie de vaines agitations, vers une fin toujours effrayante » (1).

Mais de même que l'homme primitif, placé dans des circonstances défavorables, a dû changer la nourriture végétale contre la nourriture animale, de même il pourra, lorsqu'il aura pris conscience de sa misère et appris à reconnaître pour siennes toutes les souffrances des hommes et des animaux, revenir par un effort de volonté à une alimentation exclusivement végétale. C'est à ce prix seulement qu'il peut espérer la régénération. Aussi ne doit-il se laisser rebuter dans cette entreprise par aucune difficulté d'ordre pratique. Wagner regarde comme une vérité expérimentalement démontrée que l'homme peut s'accommoder d'un régime végétarien sous toutes les latitudes. Mais il n'hésite pas à déclarer qu'au cas où l'on reconnaîtrait la nécessité d'une nourriture animale dans les climats du Nord, les races supérieures devraient émigrer systématiquement vers des régions plus favorisées du soleil (2). Dès à présent il regarde comme des institutions de salut les ligues de végétariens, les associations pour la protec-

(1) *Ges. Schr.* X, 238.
(2) *Ges. Schr*, X, 242.

tion des animaux et les associations de tempérance qui cherchent à délivrer l'homme de la tyrannie hideuse de l'alcool. Quand ces associations, faibles, méprisées et un peu ridicules aujourd'hui, auront mieux pris conscience du but sublime qu'elles poursuivent et se présenteront au public non plus comme les modestes apôtres d'une médiocre pensée utilitaire mais comme les missionnaires de la doctrine de la régénération, elles pourront devenir les instruments efficaces de la rédemption du monde moderne.

La seconde grande cause physiologique de la dégénérescence présente de l'homme, c'est le mélange des races. Wagner admet en effet, conformément aux idées exposées par le comte Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1), que l'humanité se compose d'un certain nombre de races irrémissiblement inégales : les races supérieures peuvent bien dominer les inférieures; seulement, en se mélangeant à celles-ci, elles n'élèvent pas à leur niveau les races inférieures, mais déchoient au contraire et perdent leur noblesse en s'alliant à elles. Rien de plus chimérique par conséquent que cette prétendue loi du progrès, si chère aux apôtres de la science et des idées modernes. Le phénomène naturel et normal que nous révèle l'histoire universelle est, en réalité, la dégénérescence des races supérieures. La race blanche dont les hauts faits remplissent l'histoire du monde n'a pas échappé à cette loi générale. En se mélangeant aux races jaunes et aux races noires, elle leur a communiqué quelques-unes de ses vertus et les a fait entrer dans l'histoire ; mais par ce mélange qui a progressivement altéré sa pureté primitive

(1) Composé de 1835 à 1849; publié de 1853 à 1855 (2e éd. 1884). On trouvera une analyse de cette œuvre très peu connue en France dans les *Bayr. Blätter*, 1882 p. 263 ss. 267 ss. 280 ss 293 ss. 330 ss. et 1883 p. 164 ss. Sur le comte Gobineau v. *Bayr. Blätter* 1882, p. 341 ss.

elle a plus perdu que les races inférieures n'ont gagné à son contact (1).

Une race étrangère, surtout, constitue pour la race blanche un danger d'une exceptionnelle gravité : c'est la race juive. Le « péril juif », signalé dès 1850 par Wagner dans sa fameuse brochure : *Le judaïsme dans la musique*, n'a cessé de préoccuper son esprit jusque dans ses dernières années (2). Cherchons, d'une manière absolument objective et sans rien préjuger sur la valeur des théories professées par Wagner, à bien comprendre comment il juge la situation des Juifs dans la civilisation moderne.

Aucune race, enseigne Wagner, n'a su conserver intacts ses caractères essentiels au même degré que la race juive. Sans patrie, sans langue nationale, le Juif reste juif dans tous les pays où il fixe sa résidence et dont il parle la langue. Les croisements les plus divers, même avec les races qui lui sont le plus étrangères, ne lui font jamais aucun tort : c'est toujours le type juif que reproduisent ses descendants. Il ne subit l'influence d'aucune des religions qui l'environnent, « car, dit Wagner, il n'a, en réalité, pas de religion, mais seulement la foi en certaines promesses de son dieu ; ces promesses n'ont pas, comme dans toute vraie religion, leur effet dans une vie en dehors du temps et par de là notre vie terrestre, mais ont trait uniquement à notre vie terrestre et présente : là, en effet, le Juif est appelé à régner sur toutes les créatures animées ». Réaliste endurci, habitué par une longue hérédité à se passer de tout idéal, le Juif déploie dans la lutte pour la vie des

(1) *Ges. Schr.* *X*, 275 s.
(2) Wagner a traité la question juive principalement dans *Das Judenthum in der Musik* (1850, 2e éd. 1869), *Modern* (1878), *Erkenne dich selbst* (1881), *Heldenthum und Christenthum* (1881).

qualités incomparables. Improductif par lui-même dans tous les domaines, il excelle à tirer profit de toutes les inventions des autres, à échafauder des spéculations intéressées sur tous les besoins et toutes les facultés humaines, à trafiquer même des choses les plus sacrées, du besoin d'idéal, par exemple, et du génie artistique. Il est le représentant accompli et supérieur du vouloir-vivre égoïste, le type de la bête de proie calculatrice plus dangereuse mille fois et plus cruelle que la bête de proie belliqueuse : il est « le démon incarné et triomphant de la dégénérescence de l'humanité » (1).

Entre la race sémitique et la race aryenne, le contraste est complet. L'Arya est naturellement idéaliste. Dans les religions qu'il a créées, dans le Brahmanisme comme dans le Christianisme, on observe toujours comme trait essentiel cette croyance que la vie présente est mauvaise et que l'homme doit apprendre à se détacher du monde. L'Arya de race pure tend donc, en vertu même de ses instincts les plus puissants, à lutter victorieusement contre la décadence, à abjurer la volonté égoïste. Mais il s'est mélangé avec les races qui l'entouraient et ces croisements ont gravement altéré sa constitution physique et morale. Des deux grandes civilisations européennes, la civilisation latine et la civilisation germanique, l'une, la latine, est en réalité à peine aryenne. La race qui a marqué de son empreinte cette civilisation composite, c'est la race sémitique à laquelle appartiennent aussi les Juifs. L'esprit sémitique à modifié profondément et d'une façon durable le caractère des anciennes civilisations hellénique et romaine ; au point de vue religieux, l'œuvre de la race latine est l'église catholique où l'esprit juif a profondément

(1) *Ges. Schr. X*, 271 s.

pénétré la religion authentique du Christ (1). — La race germanique, surtout en Allemagne, est restée plus pure, relativement, que les races latines, et peut-être trouve-t-on aujourd'hui encore dans la vieille noblesse allemande des exemplaires authentiques de la race aryenne vierge de tout mélange. Mais elle aussi n'a pas su se défendre entièrement des influences exotiques : des catastrophes comme la guerre de Trente ans, par exemple, ont appauvri et profondément altéré le sang allemand ; si bien qu'aujourd'hui on ne peut pas dire qu'il y ait un instinct de race chez les Allemands au même degré où cet instinct apparaît chez les Juifs. De même que, jadis, l'esprit sémitique a pénétré le monde romain, on peut craindre aujourd'hui que l'Europe ne soit envahie de plus en plus par l'esprit juif. Or les Allemands ont perdu le sens de ce qui leur est utile ou nuisible : ils ne savent pas se défendre contre l'invasion juive. Au nom de la tolérance religieuse et de l'égalité de toutes les « confessions » devant la loi, ils ont mis la religion juive — qui n'est pas une religion — sur le même pied que les diverses confessions chrétiennes. Au nom d'un principe abstrait d'égalité, ils ont conféré aux Juifs les mêmes droits civils qu'aux chrétiens. Et ils n'ont pas vu les dangers immenses auxquels les exposait cette folle conduite. Ils n'ont pas remarqué que, depuis quelque temps déjà, c'est le Juif et l'esprit juif qui domine dans la société contemporaine. Il s'agit bien aujourd'hui de « l'émancipation des Juifs » ; il y a bel âge qu'elle est faite ! La question, à l'heure présente, est de savoir si les chrétiens sauront s'émanciper de la domination juive ! (2).

(1) *Ges. Schr.* X, 280.
(2) *Ges. Schr.* X, 269 ss. cf. V, 68.

Comment est-il possible de conserver encore, dans ces conditions, l'espoir d'une régénération ? Faudra-t-il pour arrêter la dégénérescence de l'humanité que la race blanche tente un effort suprême pour éliminer les éléments étrangers qui la menacent ! Prêchera-t-on la guerre sainte du germanisme contre le monde juif et le monde sémitico-latin ? N'y a-t-il de rédemption possible que pour un petit nombre de privilégiés, pour une race élue qui s'isolerait orgueilleusement du reste de l'humanité inférieure où règnerait la Volonté égoïste ? Enfin, même dans ces limites étroites, la rédemption est-elle possible ? Si fatalement une race supérieure se corrompt au contact des races inférieures, ne semble-t-il pas que, par la force même des choses, l'humanité soit vouée à la déchéance et à l'anéantissement ? (1).

Wagner échappe à ces conséquences extrêmes qu'on pourrait être tenté de tirer de sa doctrine en imaginant une théorie d'un curieux mysticisme sur le « sang du Christ » répandu sur la croix pour le salut du genre humain. Ne serait-ce pas un sacrilège, dit-il, que de rechercher si ce sang-là appartenait à la race blanche ou à toute autre race ? Le sang du Christ est « divin » ; mais qu'entendons-nous par là ? Si la race blanche a le privilège glorieux de posséder à un degré éminent cette faculté qui constitue l'unité même de l'espèce humaine, la faculté de

(1) Wagner avait très nettement conscience que sa théorie sur la dégénérescence des races supérieures pouvait mener au pessimisme : «... *dasz diese Erkenntnisz trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschlieszen : ist es vernünftig anzunehmen dasz der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine auszer aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, dasz wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.* » (*Ges. Schr. X*, 275 s.)

souffrir consciemment, le sang divin du Sauveur sera « l'incarnation de la souffrance consciente et voulue » (1). Si nous en croyons Schopenhauer, il peut arriver qu'une espèce animale, sous la menace d'une destruction imminente donne naissance, dans un effort prodigieux pour lutter contre l'anéantissement, non pas seulement à des individus supérieurs mais à une *espèce* nouvelle. C'est d'une manière analogue qu'il faut, d'après Wagner, nous représenter l'origine du Christ : l'humanité tout entière, menacée de dégénérescence même dans sa race la plus glorieuse, dans la race blanche, aurait enfanté, dans un effort désespéré, un être unique et nouveau, résumé divin de l'espèce humaine tout entière (2). Après lui, nul ne l'a égalé ; son sang s'est altéré, corrompu dans les héritiers humains de sa doctrine et de sa foi. Mais ce sang divin n'en a pas moins coulé pour le salut de l'humanité. Le christianisme n'est pas comme le brahmanisme la religion d'une race privilégiée, la religion de l'élite humaine, mais une religion universelle pour tous les peuples, pour les pauvres d'esprit et les déshérités. Le sang divin du Christ qu'aujourd'hui encore les fidèles sont admis à goûter, lorsqu'ils prennent part à la Sainte-Cène (le seul sacrement authentique selon Wagner), est l'antidote souverain grâce auquel le genre humain tout entier peut échapper à la loi de la dégénérescence des races et purifier son sang corrompu.

(1) « *Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weiszen Race die Fähigkeit des bewuszten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blut des Heilands den Inbegriff des beweuzt wollenden Leidens selbst erkennen, der als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquelle derselben, sich ergieszt.* » (*Ges. Schr. X*, 281 s.).

(2) « *Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äuszersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Racen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.* » (*Ges. Schr. X*, 282.)

Wagner ne se dissimulait pas tout ce qu'il y avait d'hypothétique dans sa théorie physiologique de la régénération. Il se rendrait bien compte qu'un grand nombre de ses vues sur le passé et surtout sur l'avenir de la civilisation étaient non des vérités d'ordre scientifique mais simplement de beaux rêves, des « utopies » (1). Et, de fait, je doute fort qu'aujourd'hui même, où Wagner est si fort « à la mode », il compte sur ce point particulier de sa doctrine un très grand nombre de partisans tout à fait convaincus. Dans tous les cas presque toutes ses thèses ont été contestées, quelques-unes même avec une extrême passion.

Les théories végétariennes que développe Wagner et qu'il emprunte, en général, aux ouvrages de Gleïzès (2) — un aimable et chimérique apôtre du végétarisme qui vécut dans la première moitié de notre siècle — laissent d'ordinaire les hommes de science fort sceptiques. Il est tout au moins douteux que l'homme soit fait pour un régime exclusivement végétal, et tout aussi douteux qu'on puisse, actuellement, l'amener à s'y soumettre. D'ailleurs en admettant même la possibilité de convertir l'humanité aux doctrines végétariennes et de la déterminer à une émigration en masse vers des climats plus doux, il n'en faudrait pas moins reconnaître que la plupart des thèses historiques soutenues par Wagner sont vraisemblablement fausses. Dès la plus haute antiquité l'homme semble avoir été carnivore ; dans tous les cas les Hindous, végé-

(1) « *Phantasiebild eines Regenerations-Versuches* » (*Ges. Schr. X*, 243).

(2) Les théories végétariennes de Gleïzès, esquissées d'abord dans une brochure intitulée *Thalysie ou le Système physique et intellectuel de la Nature* (1821) ont été principalement développées dans les trois volumes de son ouvrage principal *Thalysie ou l'Existence nouvelle* (1840-42). Wagner a connu cette œuvre par la traduction allemande de R. Springer, Berlin 1873. (v. *Ges. Schr. X*, 238, note). Sur Gleïzès voir un article d'Esquirol dans la *Rev. des Deux-Mondes*, 1er sept. 1846.

tariens aujourd'hui, regardaient à l'époque ancienne la nourriture animale comme préférable à la nourriture végétale ; de même il n'est guère possible de faire ni de Pythagore ni de Jésus-Christ des apôtres du végétarisme comme Wagner essaye de le faire. Si l'on se place au point de vue purement scientifique, les doctrines de Wagner sur l'alimentation restent donc pour le moins sujettes à caution (1).

Ses théories sur les races humaines n'ont pas seulement provoqué des contradictions : elles ont soulevé contre lui d'ardentes haines. Le *Judaïsme dans la musique*, lorsqu'il fut réédité en 1869, donna lieu à plus de 170 répliques souvent fort violentes ; les partisans de Wagner prétendent même que l'hostilité acharnée rencontrée par Wagner dans la presse s'expliquerait, en partie au moins, par ce fait que les Juifs exercent, surtout en Allemagne, une influence prépondérante sur un très grand nombre de journaux et ne lui ont jamais pardonné ses diatribes contre leur race. — Nous n'avons pas, bien entendu, à apprécier les théories de Wagner sur ce sujet ardemment controversé ni à décider s'il a, oui ou non, calomnié les Juifs, et si le péril qu'il signale est imaginaire ou non. Nous ne voyons pas quel intérêt il pourrait y avoir à prétendre trancher ici en quelques lignes la question juive. Par contre il nous paraît important de montrer que le point de vue de Wagner ne doit nullement être confondu avec celui de la

(1) C'est ce que reconnaît même l'un des adeptes les plus convaincus de la doctrine wagnérienne, Chamberlain, qui signale les invraisemblances des hypothèses physiologiques et historiques de Wagner et recommande de ne pas prendre trop à la lettre des théories qui sont plutôt des symboles, des images poétiques que des explications scientifiques. Le fait sur lequel Wagner base tout son système et qu'il regarde comme indiscutable est un fait *intérieur* : la foi dans la régénération morale et religieuse. Il n'attache qu'une importance secondaire à son essai d'une traduction physiologique de ce fait intérieur (*R. Wagner*, p. 162 s.)

plupart des antisémites. Pour ces derniers, en effet, la question juive est avant tout une question économique : ils voient dans le Juif un concurrent dangereux et peu scrupuleux dans la lutte pour l'argent, et ils cherchent à se débarrasser de lui en dénonçant aux chrétiens le péril qui les menace. Wagner au contraire ne reproche nullement aux Juifs de pratiquer mieux que les chrétiens la concurrence vitale, mais bien de la *vouloir* plus fortement que les autres deuples : il les accuse, à tort ou à raison, de posséder à un degré éminent cet instinct de la lutte égoïste pour la vie, instinct qu'il juge pernicieux et qu'il voudrait détruire dans le cœur humain. Il ne combat donc par les Juifs en tant qu'individus; mais il combat l'*instinct juif* — entendant par là cette tendance, sans doute éternellement humaine, qui pousse l'homme à convoiter égoïstement pour lui les biens matériels, non pour satisfaire ses besoins immédiats mais pour le plaisir de posséder et d'être puissant. — C'est pourquoi aussi il ne conclut pas, comme les antisémites, à la nécessité d'une croisade contre le Judaïsme. Il convie tous les hommes de bonne volonté à unir leurs efforts en vue de la régénération — les juifs aussi bien que les chrétiens. Seulement il constate que, chez les Juifs, l'instinct même de la race s'oppose à la « conversion » de la Volonté, à l'abdication du Vouloir-vivre égoïste. Il leur crie donc : « Prenez part résolument à l'œuvre de rédemption..... et nous marcherons alors la main dans la main ? Mais songez qu'une seule chose peut vous délivrer de la malédiction qui pèse sur vous : la rédemption d'Ahasverus — l'*anéantissement* ! » (1). Pour devenir

(1) *Ges. Schr.* V, 85 ; Wagner dit encore : « *Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heiszt für den Juden aber zu allernächst soviel als aufhören Jude zu sein* ».

« homme » il faut que le Juif anéantisse en lui le « juif », en d'autres termes qu'il sache vaincre en soi l'instinct dominant de sa race.

De même que les théories de Wagner sur le judaïsme ont excité contre lui les colères des Juifs, de même ses théories sur les races latines et en particulier ses jugements sur les Français ont à tel point froissé notre sentiment patriotique que pendant de longues années l'exécution des ouvrages de Wagner est devenue de ce fait, impossible en France. Il n'y a pas à se dissimuler, en effet, que sa « psychologie des peuples » est assez désobligeante pour nous (1). Aux yeux de Wagner, la race latine a profondément subi l'influence de la race sémitique. Chez le Français, en particulier, apparaît une tendance innée à se donner en représentation, à vouloir toujours se faire admirer, à n'agir qu'en vue de la gloire. Tandis que le Français est essentiellement comédien et cherche avant tout à « paraître », le Germain, et parmi les Germains plus spécialement l'Allemand, est au contraire désintéressé et « objectif »; c'est lui qui est le véritable représentant de la race aryenne et qui est appelé à jouer le rôle principal dans l'œuvre de la régénération. L' « esprit allemand » tel qu'il se révèle chez les grands maîtres de l'art allemand n'est autre chose que l'esprit d'objectivité, de dévouement instinctif à l'idéal. Et c'est cet esprit d'objectivité qui fait la grandeur du peuple allemand dans toutes les manifestations de sa vie nationale. Wagner, pendant quelque temps, est même allé jusqu'à identifier l' « esprit allemand » tel qu'il apparaît dans les œuvres des grands artistes de l'Allemagne avec un autre « esprit

(1) Sur la définition de l'esprit français et de l'esprit allemand, voir ce que nous avons dit plus haut, p. 385.

allemand », celui qui a triomphé à Sadowa et à Sedan, et il a célébré les victoires des armées prussiennes comme des triomphes de « l'esprit allemand » (1). — Sur ce dernier point il est évident qu'un Français se ralliera difficilement à la manière de voir de Wagner. Aussi bien, des voix se sont-elles élevées, en Allemagne même, pour protester contre une pareille interprétation des faits : le plus génial des disciples de Wagner, Nietzsche, s'est efforcé d'établir que la guerre de 1870 n'a nullement été la victoire de la « culture allemande » sur la « culture française », mais que le triomphe des armées allemandes a été amené par des causes toutes différentes (2). Il n'est que juste, d'ailleurs, de reconnaître que Wagner lui-même a notablement modifié ses convictions dans les dernières années de sa vie, et qu'il n'a pas hésité à dire parfois à ses compatriotes de dures vérités. Lorsqu'après la guerre de 1870 il s'engagea dans la grande entreprise de Bayreuth, il ne tarda pas à faire, à ses dépens, l'expérience que l'idéalisme artistique n'était pas en progrès dans le nouvel empire allemand. Et après avoir, en 1865, lancé dans le monde sa définition de l'esprit allemand, il ne craignit pas, quelques années plus tard, de compromettre sa popularité en constatant publiquement que l'esprit qui présidait aux destinées de l'Allemagne impériale lui paraissait fort différent de l'esprit allemand de Bach, Beethoven ou Gœthe et qu'il ne se sen-

(1) Voir en particulier *An das deutsche Heer vor Paris* (*Ges. Schr. IX*, 1 s.) et *Ges. Schr. X*, 52. La joie que lui causa le triomphe des armées allemandes a aussi inspiré à Wagner sa trop fameuse « comédie dans le style antique » *Eine Kapitulation* où ce sentiment d'allégresse, légitime à coup sûr chez un patriote allemand, se fait jour sous une forme si étrange et d'une manière si profondément blessante pour le sentiment français, encore que Wagner se défende, très sincèrement sans doute, d'avoir voulu ridiculiser une nation vaincue.

(2) Nietzsche *Werke*, I, 179 ss. ; cf. H. Lichtenberger. *La Philosophie de Nietzsche*, p. 55 s.

tait plus qualifié, désormais, pour dire ce qui était « allemand » et ce qui ne l'était pas (1). Nous imiterons son scepticisme, et, de même que nous n'avons pas décidé si oui ou non le Juif était l'incarnation du Vouloir-vivre égoïste, nous renonçons aussi à savoir s'il est vrai que le Français soit vaniteux et l'Allemand objectif. Mais en tout état de cause, et quel que soit notre sentiment intime sur ces théories, je ne crois pas que notre patriotisme ait à prendre ombrage de ces doctrines ethnographiques et qu'il nous faille traiter Wagner en ennemi parce qu'il a soutenu des opinions peu flatteuses pour notre amour-propre national. Il n'est, en réalité, pas plus gallophobe qu'il n'est antisémite ; et de même qu'il ne pousse pas à la guerre de races, de même il ne cherche pas non plus à entretenir les haines de peuple à peuple. Ce sont des arguments d'ordre scientifique et non d'ordre sentimental qui résoudront les questions posées par Wagner, — si jamais elles doivent êtres résolues ; et nous aurions, à mon sens, singulièrement mauvaise grâce à nous indigner de rencontrer sous la plume de Wagner des opinions à peu près identiques, en somme, à celles professées par un des nôtres, par un gentilhomme et diplomate français, le comte de Gobineau (2).

(1) Voir surtout *Ges. Schr. X*, 51-53 et 254 s. — Je recommande en particulier la lecture de ce dernier passage à ceux qui se représentent Wagner comme un chauvin exalté et gallophobe. Il condamne au nom de sa doctrine de la régénération l'insatiable et stérile désir de puissance qui dévore les représentants officiels de l'Empire. Il critique sans ménagements le traité de Francfort, « *diese zu steter neuer Kriegsbereitheit geradezu anleitende Abmachung* » ; d'après lui, la guerre de 1870 aurait dû se terminer par un traité qui eût servi de prélude à la paix universelle : « *es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben ; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschläglich verwendet wurden.* »

(2) Gobineau regarde, tout comme Wagner, le Germain comme le représentant le plus brillant ou en tout cas le moins dégénéré de la race aryenne.

Enfin il ne faut pas oublier que les théories physiologiques et ethnographiques de Wagner n'ont, en dernière analyse, qu'une importance assez secondaire dans la doctrine de la régénération. Wagner n'est ni un hygiéniste ni un anthropologiste, et sa doctrine empirique de la régénération ne peut pas avoir de prétentions à l'originalité. Qu'elle ait pu lui être suggérée, dans une large mesure, par des impressions personnelles, nous n'en disconvenons pas (1). Mais elle n'en est pas moins fondée, pour une bonne part aussi, sur les observations des deux auteurs que Wagner cite expressément à diverses reprises comme les garants scientifiques de ses théories, Gleïzès et Gobineau. — La doctrine générale de la régénération repose en première ligne sur des expériences *intérieures*, sur des convictions morales, intellectuelles et religieuses ; la partie empirique de cette doctrine, au contraire, est une sorte de corollaire que Wagner a cru pouvoir tirer de ses principes, une tentative probablement malheureuse, en tout contestable pour formuler ce qui correspond, dans le domaine des faits matériels, à un certain état d'âme, à un

Il considère que toute la civilisation européenne est *germanique* et *chrétienne*. Ce second caractere d'ailleurs ne serait pas, à ses yeux, le principal : il est des nations qui peuvent être chrétiennes ou le devenir sans avoir pris part à notre culture. Le caractère germanique de notre civilisation est au contraire *essentiel*, car là où n'a jamais pénétré l'élément germanique, la civilisation telle que nous l'entendons n'existe pas non plus. — On voit que la théorie de Gobineau — que Wagner a connue longtemps après que ses idées ethnographiques étaient déjà arrêtées dans son esprit — est au moins aussi flatteuse pour l'orgueil de race germanique que l'hypothèse de Wagner.

(1) Chamberlain cite (*R. Wagner*, p. 155 s.) des passages de la correspondance de Wagner qui indiquent que dès 1850 il se préoccupait de la question de l'alimentation et voyait « dans nos ventres ruinés » la cause de la décadence du genre humain. Ce sont donc ses expériences personnelles sur l'hygiène et des études d'histoire naturelle mais non pas des lectures philosophiques qui l'ont conduit à ses convictions végétariennes. — De même il est à peine besoin de faire remarquer que ses théories sur l'esprit juif et l'esprit français sont le résultat de ses observations personnelles et n'ont pas été puisées dans les livres. Il n'a emprunté au comte Gobineau — qu'il n'a d'ailleurs connu que dans les dernières années de sa vie — que quelques théories s'accordant avec les idées auxquelles il était arrivé par lui-même.

ensemble de faits sentimentaux qu'il a éprouvés par lui-même et analysés d'une manière originale. Ses idées sur l'alimentation normale et sur les races humaines, loin d'être considérées par lui comme des preuves scientifiques de sa religion de la pitié, n'atteignent au contraire pas, à ses yeux, un aussi haut degré de certitude que ses convictions religieuses ou morales. Ces croyances, à l'étude desquelles nous allons passer, conservent donc tout leur intérêt, même pour ceux qui rejettent l'hypothèse physiologique indiquée par Wagner pour expliquer la dégénérescence humaine et les moyens pratiques qu'il propose pour régénérer notre race.

III

Si, après avoir examiné la doctrine de la régénération par son côté physiologique, nous la considérons maintenant au point de vue social et politique, un fait nous frappe tout d'abord : c'est le contraste très apparent qui se montre entre les opinions professées par Wagner dans sa vieillesse et celles qu'il exposait dans les années qui ont précédé et suivi sa participation au soulèvement de Dresde. Vers 1848, à l'époque où il écrivait *Jésus de Nazareth* et esquissait ses drames sur la légende des Nibelungen, il estimait que l'avènement du régime des lois et des conventions avait perverti l'humanité, qu'en particulier l'établissement de la propriété et du régime capitaliste était la cause de maux innombrables et que la Révolution sociale, en abolissant la tyrannie des lois conventionnelles et en brisant la domination avilissante du « pâle métal », devait nécessairement amener une ère de félicité pour le

genre humain. — En 1864, quand il écrit *l'État et la Religion*, et en 1881, à l'époque d'*Art et Religion*, Wagner, de révolutionnaire qu'il était, est devenu nettement royaliste (1) : il n'attribue plus, d'une manière générale, aux questions politiques et sociales une importance aussi décisive pour le bonheur de l'humanité ; et surtout sa foi dans la vertu rédemptrice d'une Révolution sociale a considérablement diminué.

L'État, quelle que soit sa forme, est, selon les idées de Wagner dans la dernière partie de sa vie, impuissant à assurer le bonheur de l'humanité, et cela parce qu'il est une institution essentiellement égoïste. C'est la crainte, en effet, qui a donné naissance à l'État. L'individu, redoutant d'être violenté par d'autres individus plus puissants que lui, est amené peu à peu à l'idée de limiter par un contrat l'égoïsme individuel qui est le souverain maître de l'homme naturel. Chacun sacrifie volontairement une petite partie de ses droits illimités sur l'univers, afin de pouvoir jouir en paix des autres. Le problème poursuivi par l'État consiste à associer des volontés égoïstes de manière à obtenir un équilibre aussi stable que possible et qui procure à toutes les volontés contractantes la plus grande somme possible de bonheur égoïste. Dans une telle association il y a nécessairement des satisfaits qui demandent le maintien de l'état de choses existant et des mécontents qui aspirent à un changement. Or, pour que l'État puisse durer, il importe, d'autre part, que son existence soit souhaitée par *tous* les partis sans distinction, que par conséquent il ne soit pas gouverné dans l'intérêt exclusif *d'un seul* parti, mais que le parti le moins favorisé puisse toujours espérer une

(1) Ne perdons pas de vue, d'ailleurs, que, même en 1848, Wagner, comme nous l'avons montré p. 153 s. n'a jamais cessé de respecter la royauté.

amélioration de son sort. Cette stabilité à laquelle tend toujours l'État a pour représentant suprême le monarque. Placé par sa naissance et sa situation au-dessus de tous les partis en conflit, il a pour mission d'assurer la continuité de l'association : son devoir est d'établir l'équilibre des forces sociales, et, par suite, de rendre une justice impartiale et stricte ou, quand la justice ne peut être réalisée, d'exercer la clémence. Comparé à l'individu, isolé ou membre d'un parti, qui poursuit toujours son intérêt particulier, le roi est un être à part, privilégié : trônant en dehors et au-dessus de la mêlée confuse des égoïsmes, il incarne un idéal de justice supérieure et d'humanité (1).

Rien de plus différent, en apparence, que le « conservatisme idéal « du Wagner de 1864 et la foi « communiste » du Wagner de 1848. Ne nous hâtons pas, toutefois, de conclure, comme on l'a souvent fait, que Wagner a mis de côté ses convictions révolutionnaires le jour où il est devenu l'ami du roi Louis II. En réalité l'évolution de ses opinions a commencé au lendemain de la crise de 1849 et a marché parallèlement à l'évolution intellectuelle qui l'a conduit de l'optimisme au pessimisme, puis du pessimisme à la foi dans la régénération. Et de même que sa pensée philosophique a plus varié en apparence qu'en réalité, de même aussi en matière politique, il a plus modifié sa phraséologie que ses convictions elles-mêmes.

De même que Wagner condamne en 1848 le régime de la loi et des contrats, de même en 1864 et plus tard il reconnaît que la civilisation contemporaine est profondément immorale, mensongère, hypocrite, froidement calculatrice, qu'elle est l'organisation légale du meurtre et

(1) *Ges. Schr. VIII*, 8-10.

du vol (1). Ce prétendu « conservateur » est intimement convaincu que la société d'aujourd'hui ne peut durer attendu qu'il est impossible de faire résulter d'un état d'équilibre de tous les égoïsmes le bonheur de l'humanité. A quelque point de vue qu'il considère l'organisation politique du monde moderne, il la juge condamnable. Si l'on envisage les relations des divers États les uns avec les autres, on les voit lutter égoïstement pour la puissance et s'entre-déchirer tout comme les individus qu'anime le Vouloir-vivre, et sans qu'ils aient, plus que ceux-ci, la conscience d'un but supérieur en vue duquel ils cherchent à augmenter leur puissance. Comme les volontés individuelles, les volontés collectives sont en état de guerre perpétuelle les unes avec les autres, et ces conflits stériles entraînent des maux incalculables. Si d'autre part on jette un coup d'œil sur les relations qui, dans chaque État, existent entre les diverses classes de la société, on se convainc aussitôt que partout se pose l'inquiétante et insoluble question de la propriété individuelle. La fonction essentielle de l'État est aujourd'hui la sauvegarde de la propriété. Or tous les citoyens ne sont pas propriétaires; la plupart d'entre eux, au contraire, ne possèdent absolument rien. L'État qui, en vertu de sa définition même, devrait concilier les intérêts opposés et user de sa puissance dans l'intérêt général de l'association, a donc, par le fait, en tant que garant de la propriété, pour fonction essentielle de défendre ceux qui possèdent contre ceux qui ne possèdent pas, et de mettre par conséquent sa force au service d'une

(1) « *Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Eckel sich von ihr abwenden zu müssen* ». (*Ges. Schr. X*, 307); voir aussi *Ges. Schr. X*, 233 ss. 240 ss. etc.

(2) *Ges. Schr. X*, 154.

minorité de riches contre une majorité de pauvres. En raison de cette contradiction intime qu'aucun politicien, si habile qu'il soit, ne peut supprimer, l'État marche presque nécessairement vers la dissolution. Fondé pour sauvegarder l'intérêt égoïste des citoyens, il ne peut pas ne pas garantir la propriété individuelle ; et garantissant la propriété, il ne peut pas la répartir de manière à ce que tous les citoyens aient un intérêt véritable au maintient de la propriété et, par suite, à l'existence de l'État (1).

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien à tenter, au point de vue social, pour hâter la régénération ? Wagner ne s'en tient pas à une solution purement négative du problème social. Certes il n'en est plus à croire, comme en 1848, que la destruction des formes sociales actuelles et l'abolition des lois et de la propriété suffiraient pour faire régner l'âge d'or parmi les hommes. Il sait à présent que toute agitation politique est nécessairement stérile, que l'ordre social véritable doit avoir pour fondement non pas un calcul d'intérêt égoïste, comme dans l'État moderne, mais l'amour universel, et que toute réforme, toute révolution est parfaitement vaine si elle ne s'accompagne pas d'une conversion de la volonté. Il condamne maintenant avec la dernière sévérité le démagogue envieux et utilitaire, l'avocat des droits du peuple qui voit dans l'abolition du pouvoir royal la panacée universelle. Il se rend compte aussi à présent, que sa participation au soulèvement de Dresde, en 1849, avait eu pour cause un malentendu, une confu-

(1) « *Wie viele ernste und scharfrechnende Köpfe sich der Untersuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewendet haben, eine Lösung desselben, endlich etwa durch gleiche Vertheilung alles Eigenthums, hat noch Keinem glücken wollen, und es scheint wohl, dasz mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigenthums, durch seine staatliche Verwerthung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahin siechen musz.* » (*Ges. Schr. X.* 267). Voir aussi *Ges. Schr. X*, 89.

sion entre la *révolution* et la *régénération*. S'il est resté révolutionnaire en ce sens qu'il condamne absolument la civilisation contemporaine, il exècre par contre l'esprit démocratique et égalitaire en qui il voit non pas une manifestation authentique et originale de l'esprit allemand mais une importation française ou juive. Il ne va pas cependant jusqu'à recommander l'abstension complète en matière politique ou à croire que l'initiative de tout progrès social doive venir du roi et de l'aristocratie. Il reconnaît en effet que le travailleur, ce paria de la civilisation moderne qui produit tous les biens de la terre et ne jouit pas des fruits de son travail, qui est soumis à un labeur abrutissant et en est réduit à chercher dans l'alcool l'oubli de sa misère, est pour le moins aussi digne de pitié que l'animal et doit être protégé tout comme celui-ci. Les associations pour la protection des ouvriers peuvent donc devenir un instrument de régénération — au même titre que les associations végétariennes, les ligues pour la protection des animaux ou les sociétés de tempérance — si elles proclament bien haut qu'elles ne se bornent pas à prendre en main la défense des intérêts matériels et égoïstes d'une certaine classe de citoyens, mais qu'elles travaillent à la rédemption de l'humanité (1). Le socialisme deviendra bienfaisant dans la mesure où il saura dépouiller tout caractère utilitaire et matérialiste pour s'imprégner de l'esprit religieux et chétien.

(1) *Ges. Schr.* *X*, 240 s.

IV

Si après avoir étudié l'évolution de l'humanité sous son aspect physiologique et politique, nous la considérons maintenant non plus comme un phénomène extérieur et matériel mais comme un phénomène intérieur, elle nous apparaît tout d'abord comme un fait intellectuel : au moyen de sa raison, l'homme se fait une représentation de l'univers et assigne un but à sa vie consciente. Nous avons déjà exposé au commencement de ce chapitre quelles sont à ce point de vue, les conclusions auxquelles arrive Wagner et comment, se basant sur la métaphysique et la doctrine morale de Schopenhauer, il démontre d'une part la perversion profonde du monde actuel où règne le Vouloir-vivre égoïste, et d'autre part la possibilité de la régénération de l'homme grâce à une conversion de la volonté. Nous ne reviendrons donc plus sur ce point ; mais il nous reste, après avoir indiqué quelles sont les *affirmations* de Wagner en matière philosophique, à voir aussi quelles sont ses *négations* et sur quelles considérations il les fonde. Ces convictions négatives ont leur intérêt. Wagner considère, en effet, comme des erreurs, quelques-unes des hypothèses philosophiques et scientifiques les plus en faveur de nos jours : il proteste vigoureusement tant contre les doctrines matérialistes et évolutionnistes que contre les méthodes scientifiques en honneur aujourd'hui et contre la prétention de la science moderne à gouverner toute la vie humaine. Doit-il, de ce fait, être classé parmi les dé-

tracteurs de la science, parmi ceux qui proclament son impuissance à assurer le bonheur de l'humanité et déclarent qu'elle a failli à sa mission et à ses promesses ?

Constatons d'abord qu'on commettrait une grave erreur si l'on s'imaginait que Wagner ait éprouvé à l'égard de la science positive soit le mépris dédaigneux qu'affichent pour elle nombre d'artistes, soit la défiance inquiète qu'elle inspire à tant d'âmes religieuses. Loin de partager de tels sentiments, il estimait au contraire que, dans le domaine de la connaissance, les progrès des sciences naturelles étaient le seul symptôme consolant et encourageant qu'on pût observer au sein de la civilisation moderne (1). Wagner admirait donc et respectait très sincèrement la science. Seulement il se refusait absolument à admettre que la science abstraite de nos mathématiciens ou la science expérimentale telle que la pratiquent aujourd'hui nos chimistes et nos physiciens, nos physiologistes et nos naturalistes, fût la seule forme légitime de connaissance . Comme son maître Schopenhauer, il estimait que par l'intuition, par la vision spontanée et directe de la vérité qui surgit parfois subitement au fond de la conscience, l'homme atteint à des vérités d'ordre supérieur que tous les efforts de sa raison seraient impuissants à lui faire découvrir. Et par suite, aussi, il combat avec la dernière énergie la science et les savants chaque fois que ceux-ci sortent du domaine qui leur est assigné et prétendent méconnaître les droits de l'intuition, de la métaphysique, de la religion.

La science fait fausse route, selon Wagner, lorsqu'elle

(1) « *Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit bieten.* » (*Ges. Schr. III*, 146 s.)

prétend donner de l'univers une explication « rationnelle », c'est-à-dire matérialiste, lorsqu'elle ramène l'énigme du monde à un simple problème de physique et de chimie, lorsqu'elle donne un développement démesuré et arbitraire aux hypothèses émises avec une sage prudence par le grand Darwin, ou lorsque avec Büchner elle ne voit dans l'univers entier que « force et matière ». En procédant de la sorte, en s'obstinant à vouloir résoudre à l'aide de ses seules ressources des problèmes que l'homme ne peut aborder avec succès qu'en s'aidant de l'intuition, du sentiment religieux, elle aboutit à des théories stériles et creuses, dont l'apparente hardiesse en impose aux ignorants, et peut jeter le trouble dans les esprits ou alarmer les consciences des simples mais dont l'inanité a depuis longtemps été reconnue par les véritables penseurs, et en particulier par Schopenhauer (1). — Puis le savant a une fâcheuse tendance à nier tout ce qui dépasse la sphère où il se meut. Il est trop souvent tenté de regarder la philosophie et la religion comme des débris d'un passé lointain, de les considérer comme quelque chose d'analogue à ces organes rudimentaires absolument inutiles qu'on peut observer chez certains animaux ou chez l'homme, et qu'on regarde comme des réminiscences purement décoratives d'organes qui dans des espèces inférieures ont un développement considérable et un rôle déterminé (2). Il cher-

(1) « *Den durch den Uebermuth unserer Physiker und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig zu halten müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus « Kraft und Stoff » sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine grosze Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen « Atomen » und « Molekülen » für eine stümperhafte Bewandtnisz habe.* » (*Ges. Schr. X*, 260 s.).

(2) L'art apparaît au « Goliath de la science » « *als ein Rudiment aus einer früheren Erkennensstufe der Menschheit, ungefähr wie der wom thierischen wirklichen Schweife uns verbliebene Schwanzknochen.* » (*Ges. Schr. X*, 25.)

che à éliminer partout « la notion de spontanéité », à nier le génie (1), il raille brutalement les explications métaphysiques que l'on cherche à donner de phénomènes qui échappent à toute interprétation par la physique (2). Il ne se doute pas un seul instant que les vérités d'ordre supérieur, celles qui exercent une influence réelle sur les destinées de l'humanité, ne peuvent être trouvées que par l'intuition dont il voudrait proscrire l'usage (3), par le « sentiment » qu'il affecte de railler.

La science devient positivement malfaisante quand, se substituant à la religion, elle prétend amener le salut de l'univers par les progrès de la physique et de la chimie, et enseigne la théorie du « progrès continu » qui doit mener par une évolution nécessaire l'homme au bonheur. En réalité le savant est radicalement impuissant à délivrer l'humanité de ses maux. Plongé dans ses livres ou dans ses expériences de laboratoire, il a perdu tout contact avec le peuple qui ne le comprend pas et dont il ignore les besoins et les aspirations (4). Tout ce qu'il sait faire, c'est de falsifier toujours plus astucieusement les aliments dont nous nous nourrissons (5), de créer un outillage

(1) *Ges. Schr. X*, 83, 84.

(2) « *Hier wird zunächst jede Annahme einer Nöthigung zu einer metaphysischen Erklärungsweise für die, der rein physikalischen Erkenntnisz etwa unverständlich bleibenden Erscheinungen des gesammten Weltdaseins durchaus, und zwar mit recht derbem Hohne, verworfen.* » (*Ges. Schr. X*, 83).

(3) « *Damit dem Fortschritte der Naturwissenschaften somit alle Geheimnisse des Daseins nothwendig der Erkenntnisz endlich als in Wahrheit blosz eingebildete Geheimnisse offengelegt werden müssen, kommt es fortan überhaupt nur noch auf Erkennen an, wobei, wie es scheint, das intuitive Erkennen gänzlich ausgeschlossen bleibt, weil dieses schon zu metaphysischen Allotrien veranlassen, nämlich zum Erkennen von Verhältnissen führen könnte, welche der abstrakt wissenschaftlichen Erkenntnisz so lange mit Recht vorbehalten bleiben sollen, bis die Logik, unter Anleitung zur Evidenz durch die Chemie, damit in das Reine gekommen ist.* » (*Ges. Schr. X*, 84).

(4) *Ges. Schr. X*, 86.

(5) *Ges. Schr. X*, 82.

formidable de machines dont la construction, l'entretien et l'utilisation exigent la misère et l'abrutissement de tout un peuple de prolétaires (1), de fournir aux détenteurs du pouvoir des moyens de destruction toujours plus perfectionnés pour faire la guerre et anéantir leurs semblables. Mais il est incapable de mettre fin aux souffrances réelles qui travaillent l'humanité ; il ne connaît pas le moyen de résoudre la question sociale ; il ne parvient pas à empêcher ses concitoyens sans travail de mourir de faim (2) ; il ne sait rien, il ne peut rien et, par ses folles prétentions, par son ridicule orgueil il retarde l'avènement de la sagesse vraiment libératrice, de la conscience de notre dégénérescence, qui peut seule amener la conversion de la volonté égoïste et, par là, la rédemption de l'humanité déchue.

La science devient même nettement criminelle quand, sous prétexte de perfectionner l'art de guérir, elle s'arroge le droit de faire périr des animaux dans de lentes et atroces tortures. Wagner se range, sans crainte du ridicule, du côté des adversaires de la vivisection (3). Il use d'ailleurs, pour la proscrire, d'arguments très différents de ceux qu'on met d'ordinaire en avant. Les ennemis de la vivisection se placent généralement au point de vue utilitaire et s'efforcent de démontrer que la vivisection est superflue pour l'avancement de la science : ils protestent contre le sacrifice *inutile* d'animaux ; à la rigueur, ils admettraient la vivisection réduite à un strict minimum et placée

(1) *Ges. Schr. X*, 246.

(2) « *Wenn unsere Wissenschaft, der Abgott der modernen Welt, unseren Staatsverfassungen so viel gesunden Menschenverstand zuführen könnte, dasz sie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger auszufinden vermöchte, müszten wir sie an Ende in Austausche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahin nehmen. Aber sie kann gar nichts.* » (*Ges. Schr. X*, 124).

(3) Voir sa lettre à Ernst von Weber. *Ges. Schr. X*, 194 ss.

sous le contrôle de l'État, s'il était démontré qu'elle est indispensable aux progrès de la médecine. Wagner repousse nettement ces considérations utilitaires : s'il condamne la vivisection c'est parce qu'elle est impie et, partant, il la condamne absolument. La sagesse, selon lui, nous apprend à compatir à toute souffrance ; or la souffrance des animaux nous apparaît comme particulièrement cruelle, parce que elle est dénuée de toute espèce de sens. Pour l'homme la douleur est une éducatrice qui peut le mener à la rédemption ; pour les animaux elle n'est qu'une torture stérile et sans résultat possible. En face de leurs souffrances nous devons donc ressentir au plus haut degré cette pitié instinctive, élémentaire, active, indifférente à toutes les considérations utilitaires, qui est le fondement de toute morale et qui seule peut nous conduire au salut. Si nous sommes incapables de cet élan spontané du cœur en présence des tortures infligées aux bêtes innocentes, il y a tout à parier que nous sommes, d'une façon générale, incapables de vraie pitié et que le spectacle de la souffrance humaine, de la misère des déshérités de la vie nous laissera indifférents ou ne nous inspirera qu'un vague sentiment de commisération inefficace et, au fond, égoïste. Si la pitié active pour tout ce qui souffre peut seule amener la régénération, c'est un devoir impérieux pour nous de soustraire à tout prix les animaux aux tortures de la vivisection, et de flétrir hautement l'abominable cruauté de leurs bourreaux sans nous laisser abuser par les théories philanthropiques et humanitaires qu'ils mettent en avant pour excuser leurs atroces pratiques.

Nous voyons à présent la position que prend Wagner à l'égard de la science. Si la science ordonne à l'homme de croire qu'il n'y a d'autre vérité que celle que nous atteignons par le raisonnement abstrait et par l'expérience,

que le but de la vie consiste à organiser sur terre une société où chaque individu trouve un maximum de jouissance égoïste avec un minimum de souffrance, que l'humanité se rapproche de cet idéal par un progrès continu et en quelque sorte fatal, — Wagner doit être compté au nombre des adversaires de la science ; car il enseigne que l'homme s'élève aux vérités supérieures non par le raisonnement mais par l'intuition, par l'amour, par la foi religieuse, que l'égoïsme même le plus perfectionné est un sentiment dégradant, que sous l'influence de cet égoïsme, l'humanité, loin de progresser, va toujours plus avant dans la décadence. Et telle est son aversion pour les savants matérialistes et utilitaires qu'il va jusqu'à les traiter de « singes gambadant sur l'arbre de la science » (1). — Bien des gens toutefois estimeront que la foi dans la connaissance intuitive et les convictions religieuses ne sont peut-être pas incompatibles avec une admiration très sincère pour la science positive. Si Wagner n'a pas cru qu'elle fût en état de résoudre tous les problèmes que l'homme est en droit de se poser, s'il refuse de la tenir pour guide unique dans l'existence, il serait, je crois, singulièrement intolérant de le déclarer, pour cette seule raison, un ennemi de la science au risque de le confondre avec les ennemis authentiques de la libre recherche, avec les obscurantistes qui aspirent réellement à mettre en tutelle la raison humaine. Assurément Wagner est une âme religieuse plutôt qu'un esprit scientifique, mais il serait à mon sens injuste de nier qu'il ait cherché avec une égale sincérité et une égale énergie à *croire* et à *savoir*.

(1) « *In der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntnisz herumkletternde Affen* » (*Ges Schr.* X, 207).

V

La théorie de la régénération est avant tout — c'est là son caractère le plus original peut-être — une conviction religieuse. C'est cette conviction ardente, passionnée, instinctive, — cette foi dans l'idéal qui se montre chez Wagner à toutes les époques de sa vie, même au temps où il se croit optimiste et athée — qui est l'âme même de toute la doctrine de Wagner, comme elle est aussi le ressort intime de sa personnalité.

Le fondement de toute vraie religion est, dit-il, la claire conscience que le monde actuel est mauvais et l'effort tenté pour nous affranchir des liens qui nous rivent à ce monde perverti (1). Le but dernier de la religion est donc le même que celui de la morale et de la philosophie. La sublime vérité qu'un Schopenhauer a traduite à l'aide de ses formules philosophiques pour la raison consciente et qu'il a communiquée sous cette forme à l'élite intellectuelle de l'humanité est, dans son essence, identique à celle que Jésus a, par son exemple d'abord, puis aussi à l'aide de symboles si profondément touchants et persuasifs, rendue directement sensible à tous les cœurs, directement accessible à la foule des simples, des « pauvres d'esprit » qui suivent ingénument les impulsions de leur instinct et qui, indifférents aux savantes théories des métaphysiciens, ont besoin, pour être convaincus, d'images concrètes, de repré-

(1) « *Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir nun in der Erkenntnisz der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben, ausgesprochen* » (*Ges. Schr. X*, 212).

sentations sensibles. La conversion de la volonté égoïste, qui, pour le philosophe, est le but que l'homme parvenu à la pleine conscience de lui-même assigne à sa vie, est aussi le « miracle » suprême que l'homme religieux appelle de tous ses vœux. La religion chrétienne telle que Jésus l'apporta au monde et la « vécut » est de toutes les religions la plus simple et la plus sublime. « Son fondateur n'était pas un sage mais un dieu ; son dogme était un acte, l'acceptation volontaire de la souffrance : croire en lui voulait dire l'imiter ; espérer la rédemption voulait dire chercher à s'unir à lui. Les *pauvres d'esprit* n'avaient pas besoin d'une explication métaphysique du monde ; la souffrance universelle pouvait être *sentie* par chacun : tout ce que le divin rédempteur ordonnait aux croyants, c'était de ne pas fermer leur cœur à ce sentiment » (1). Tout le christianisme tient dans ces trois mots : Amour, Foi, Espérance. Le chrétien doit sentir brûler en lui cet amour profond, vivifiant et agissant, issu de la pitié et qui anéantit en nous toute trace d'égoïsme, de *Lieblosigkeit*. Il doit croire de toute son âme que l'univers n'est pas un jeu stérile du hasard mais qu'il a « une signification morale » dont la garantie infaillible, la preuve irréfutable est la vie même du Sauveur. Enfin son âme doit être sans cesse illuminée par l'espérance, consolée par la joyeuse certitude que la foi qui l'anime ne saurait être trompeuse (2). Ainsi l'homme religieux compatit et aime comme le sage qui par l'intuition a pris conscience de l'universelle souffrance ; mais pour atteindre cette suprême sagesse, il n'a pas besoin des lumières de la raison. La religion, en effet, ne se démontre pas

(1) *Ges. Schr.* *X*, 213.
(2) *Ges. Schr.* *X*, 259 s.

mais elle se sent; aucune formule philosophique ne peut donner une représentation *réelle* de la vision intérieure du croyant, de la bienheureuse certitude dont il est enivré : c'est par des actes, non par des théories qu'un pareil état d'âme peut se traduire au dehors. C'est pourquoi aussi la vie des hommes de bien, des saints est le fondement de la religion; pour avoir la preuve éclatante de la vérité du christianisme, il suffit à l'homme d'élever ses yeux vers le Rédempteur, incarnation vivante de la Volonté tournée vers le bien et pure de tout égoïsme, vers Jésus dont le sang divin a coulé sur la croix pour la rédemption de l'humanité dégénérée, dont l'amour infini nous montre où est le salut et nous promet la régénération (1).

Mais la religion chrétienne n'a pas pu conserver sa pureté primitive : d'une part la croyance au dogme s'est substituée à la foi religieuse; et d'autre part l'Église, pervertie par une infiltration redoutable de l'esprit juif, est devenue peu à peu un instrument de domination, une puissance rivale de l'État.

La religion, avons-nous vu, est à l'origine un fait intérieur, une vision divine dont aucune parole ne saurait exprimer le bienheureux mystère. Or pour communiquer quelque chose de son rêve aux profanes, à la foule des hommes qui vit dans le « royaume du jour » sous la domination du Vouloir-vivre égoïste, l'homme religieux se vit obligé d'avoir recours à l'allégorie. Il créa des symboles poétiques destinés à mettre à la portée du peuple le mystère ineffable de la révélation divine. Ainsi naquit le dogme. L'homme de foi qui savait *par expérience* ce qu'est la vision divine savait aussi que le dogme n'est qu'un

(1) *Ges. Schr. VIII*, 250 s. *X*, 213, 280, etc.

symbole forcément imparfait de cette vision, un reflet décoloré et inexact de ce rêve intérieur, et que sa seule raison d'être c'est de préparer le peuple à l'intuition si difficile à acquérir de la vérité religieuse. Mais peu à peu cette idée s'obscurcit. Le dogme grandit sans cesse en importance. Et le moment vint, finalement, où l'Église au lieu de chercher à faire naître dans le cœur du fidèle la vision divine, se borna à lui prescrire impérieusement la croyance aveugle à un ensemble de récits symboliques souvent mal compris, altérés, défigurés par la tradition et qu'il dut accepter, à la lettre, comme vérité philosophique, morale ou historique, malgré les protestations de sa raison. Dans la civilisation moderne la foi religieuse s'est, par suite, presque éteinte et le christianisme n'apparaît plus guère, aujourd'hui, que comme un amas inutile de dogmes stériles sans cesse battus en brèche par la critique historique ou philosophique et dont l'étincelle divine s'est complètement retirée (1).

Plus grave encore est la déformation que l'esprit juif a fait subir à la religion chrétienne. Le Juif a de tout temps adoré son dieu national, belliqueux et jaloux qui haïssait tous les dieux étrangers et qui promettait à son peuple élu la domination sur les autres nations. Or le Sauveur des « pauvres d'esprits » était né en Galilée, dans le coin le plus méprisé de cette Judée tant méprisée des peuples de l'Occident. Ses premiers apôtres ne comprirent pas tout ce qu'il y avait de sublime dans cette humble origine ! ils crurent grandir Jésus en faisant de lui le descendant de David, le successeur des prophètes, le fils du Iaveh juif. Et ainsi l'esprit juif a envahi le christianisme : il a corrompu profondément le dogme ; il a fait de l'Église une puissance

(1) *Ges. Schr. VIII*, 22.

politique parfois rivale, le plus souvent alliée de l'État. Aujourd'hui sa fonction principale est de servir d'auxiliaire à l'État dans la tâche difficile de maintenir l'équilibre entre les égoïsmes en conflit les uns avec les autres ; la religion chrétienne est devenue un instrument de règne. Et le dieu de notre civilisation moderne fondée sur la haine et la guerre, celui qu'adoraient les puritains au temps de Cromwell ou que, tout récemment, les prédicateurs militaires invoquaient à la veille des batailles, n'a rien à voir avec le dieu d'amour et de pitié, avec le miséricordieux Jésus : c'est le dieu de Moïse, de Gédéon, c'est le dieu jaloux des Juifs (1). De même que la civilisation aryenne est gravement compromise par l'invasion sémitique ou juive, de même notre religion n'est plus chrétienne mais judéo-chrétienne.

Nous sommes à même de répondre, maintenant, à une question souvent débattue par la critique wagnérienne : dans quelle mesure a-t-on le droit de dire que Wagner se soit, dans sa vieillesse, converti au christianisme ?

Il me paraît, tout d'abord, difficile de parler d'une *conversion* de Wagner, et cela parce que le sentiment religieux ne paraît guère avoir varié chez lui depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort. La croyance intime que la réalité présente est mauvaise, la foi dans l'au delà, la conviction passionnée que l'homme doit se vouer tout entier à la réalisation de l'idéal, la certitude triomphante qu'il finira par réussir dans cette œuvre de régénération, tels sont les éléments de cette « religion » wagnérienne et, de *Tannhäuser* à *Parsifal* ils n'ont guère varié. Wagner a pu modifier sa conception de l'au delà : il l'a imaginé d'abord comme un « royaume des cieux »

(1) *Ges. Schr. VIII*, 24 s. et *X*, 215 s.

mystérieux et supraterrestre, puis comme une « société de l'avenir » immédiatement réalisable sur la terre, plus tard encore comme le « nirwâna » des bouddhistes et de Schopenhauer, enfin comme l'avènement glorieux et lointain d'une humanité régénérée. Mais toutes ces variations portent plutôt sur la représentation rationnelle qu'il se faisait de ses croyances que sur sa foi religieuse elle-même. Cette foi est toujours restée la même, un peu plus douloureuse et plus tourmentée pendant sa jeunesse et à l'époque de la crise pessimiste, plus exaltée après 1849, plus sereine et plus triomphante pendant sa glorieuse vieillesse. Si l'on se place à ce point de vue, il est donc impossible d'admettre qu'il y ait eu à aucun moment chez Wagner une « conversion » intérieure. Et, d'autre part, si cette croyance robuste qui, résista à toutes les épreuves d'une vie féconde en vicissitudes de toutes sortes, classe à coup sûr Wagner au nombre des âmes « religieuses », on est, je crois, légitimement fondé à mettre en doute qu'elle soit assez précise, assez positive pour le caractériser à elle seule comme « chrétien » : on ne voit pas en effet ce qui empêcherait un bouddhiste ou un libre penseur de parvenir à un état d'âme tout à fait analogue.

S'il est permis jusqu'à un certain point de dire que Wagner a incliné vers le christianisme au soir de ses jours, c'est uniquement, je crois, parce que le Christ tient une place de plus en plus importante dans sa vie religieuse. A ce point de vue aussi, d'ailleurs, il ne faut pas exagérer l'évolution qui s'est accomplie dans sa pensée. A aucun moment de sa vie, il n'a cessé de ressentir pour Jésus la plus pieuse vénération ; au plus fort de sa période optimiste et révolutionnaire, nous le voyons esquisser le plan de *Jésus de Nazareth* et citer « Jésus qui souffrit pour l'humanité » comme l'un des plus sublimes initiateurs de tous les

temps. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la figure du Sauveur grandit insensiblement dans son imagination et finit par dominer toutes les autres. En 1849, Wagner associe dans son adoration « Jésus qui souffrit pour l'humanité » et « Apollon qui lui conféra la souriante noblesse » (1). En 1854, dans ses lettres à Liszt et à Röckel, il met encore sur le même pied le christianisme et le brahmanisme qu'il semble regarder comme des révélations d'égale valeur. En 1880, au contraire, dans *Art et Religion*, il place nettement le christianisme au-dessus du brahmanisme parce que cette dernière religion ne s'adresse qu'à l'élite de l'humanité tandis que le christianisme a apporté la bonne parole aux « pauvres d'esprit » (2). Jésus n'est plus pour lui, désormais, *un* des grands initiateurs de l'humanité, il est *le* Sauveur, le représentant unique, miraculeux, divin de la volonté dirigée vers le bien, au sein d'un monde où règne en maître le Vouloir-vivre égoïste. Pour cette raison aussi les chrétiens, tant protestants que catholiques, peuvent sans paradoxe revendiquer Wagner comme un des leurs. Et l'on ne peut pas s'étonner non plus, inversement, que Nietzsche, confondant dans une même haine le christianisme, le pessimisme et la religion de la pitié, lui ait amèrement reproché une « conversion » qui lui apparaissait comme une déchéance intellectuelle et morale.

Seulement il ne faut pas oublier, lorsqu'on range Wagner au nombre des adeptes du christianisme, qu'il n'appartient à aucune Église et que sa religion n'a aucun caractère confessionnel. Au catholicisme il objecte ses pompes extérieures vides de sens, son étroitesse dogmatique, son culte des saints, son organisation savante cal-

(1) *Ges. Schr. III*, 11.
(2) *Ges. Schr. X*, 213.

culée en vue d'exercer un pouvoir matériel (1) ; au protestantisme il reproche sa foi aveugle dans la Bible, regardée par Luther comme inspirée d'un bout à l'autre par Dieu, alors que tout l'Ancien Testament en particulier est purement juif et ne mérite aucune espèce de respect (2). Il est plein du plus profond mépris pour le christianisme officiel, pour notre « religion ecclésiastique impotente » qu'il juge aussi corrompue et mensongère que l'État moderne. Il est, comme Gœthe, hostile aux religions par religion, et il critique avec une implacable sévérité l'évolution historique du christianisme parce qu'il veut à tout prix conserver pure et intacte l'image sublime du Christ qu'il porte gravée au fond de son cœur. On se tromperait donc du tout au tout si l'on représentait la « conversion » de Wagner comme une adhésion effective à l'une des Églises constituées, comme un *retour* à la foi traditionnelle, comme une *soumission* à une autorité quelconque (3). Non seulement le christianisme historique et ses institutions matérielles et visibles ne lui inspirent aucune vénération, mais ils lui sont même profondément

(1) *Ges. Schr. VIII*, 24 s. et *X*, 280.
(2) *Ges Schr X*, 258 s.
(3) Il n'est pas possible, à mon sens, de soutenir sans paradoxe, que Wagner soit devenu « catholique » comme le lui reproche avec amertume Nietzsche. Assurément Nietzsche qui combat le christianisme qu'il identifie, tout comme Wagner, avec la religion de la souffrance humaine est logique avec lui-même quand il regarde comme une déchéance l'adhésion de Wagner aux doctrines pessimistes et à la foi chrétienne. Mais le christianisme de Wagner n'a aucune couleur confessionnelle. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans *Parsifal*, quelques symboles et quelques détails extérieurs peuvent faire songer au catholicisme, ce qui est d'ailleurs parfaitement naturel dans une œuvre empruntée à une légende chrétienne du moyen âge. De plus on trouve dans les œuvres en prose de Wagner des interprétations symboliques de quelques dogmes catholiques, comme celui de l'immaculée conception (*X*, 216 ss.) ou du culte des saints (*VIII*, 26). Mais ces traits sont de peu d'importance ; et si l'on songe à toutes les croyances positives essentielles au catholicisme et qui font entièrement défaut chez Wagner, on sera peu disposé à admettre que les catholiques aient plus de droit que les protestants à le revendiquer comme un des leurs.

antipathiques. Sa pensée est restée autonome d'un bout à l'autre de sa vie ; elle s'est développée selon les lois de sa logique interne sans jamais être troublée dans son évolution par aucune influence extérieure. Seulement il a vu, avec une clarté sans cesse croissante, que cette flamme ardente qui brûlait en lui, cette force active par laquelle il se sentait poussé à toutes les époques de sa vie et qui revêtait chez lui bien des formes différentes — amour désintéressé de l'art, religion de la souffrance, pitié pour les faibles et les déshérités de la vie, aspiration vers l'au delà — était identique, dans son essence, à cette croyance plusieurs fois millénaire qui fut celle des brahmanes, qui remplit l'âme d'un Çâkya-Mouni, mais qui surtout se manifesta avec une miraculeuse intensité chez Jésus-Christ pour le salut de l'humanité. C'est en ce sens, et en ce sens seulement que Wagner doit être regardé comme chrétien.

VI

L'art enfin joue, dans la doctrine de la régénération, un rôle aussi important que le sentiment religieux. Il est, lui aussi, une puissance libératrice. L'artiste, dans les images idéales qu'il crée, fait voir, par une intuition directe, à l'homme le but vers lequel il tend dans tous les domaines de son activité. L'homme politique, par exemple, s'efforce de créer un état social où ne règnent plus l'égoïsme et la lutte pour la vie, où la créature humaine soit affranchie des lois impies et des servitudes iniques qui pèsent sur elle : l'artiste nous montrera dans ses œuvres la réalisation idéale de cet état de suprême liberté vers lequel

l'humanité doit tendre ; il nous fera assister par exemple dans l'*Anneau du Nibelung* à la destruction du règne de l'Or et de la Loi ainsi qu'à l'avènement du règne de l'Amour. Le sage, le savant, le philosophe tâche de prendre conscience de l'univers, il cherche à se faire, par un effort de sa raison, une image exacte du monde et de ses lois physiques et morales : l'artiste traduit pour l'homme *intégral*, à l'aide de ses symboles, ce que le sage conçoit rationnellement et ne peut communiquer qu'à l'homme *raisonnable* au moyen de formules scientifiques ou philosophiques (1). L'homme religieux enfin conçoit la conversion de la volonté égoïste comme le terme suprême où doivent converger tous les efforts de l'humanité : le poète fait surgir à nos yeux l'image consolante de nos victoires futures, la vision radieuse de l'humanité régénérée. C'est sur ce dernier aspect de la mission de l'artiste que Wagner insiste le plus dans les œuvres de la fin de sa vie. Voyons donc d'un peu plus près quelles sont ses idées sur les rapports de l'art et de la religion.

« L'œuvre d'art, dit Wagner, est la représentation vivante de la religion (2). » La vérité religieuse est, comme nous venons de le voir, une sorte de révélation mystique, de vision intérieure dont il est impossible de donner une idée adéquate à qui ne connaît pas par lui-même la triomphante certitude de la foi. Or cette vérité religieuse dont le saint rend témoignage par ses actes, par sa vie entière, et que le prêtre traduit tant bien que mal par le dogme, l'artiste s'efforce, de son côté, d'en rendre la sublime beauté par des images destinées à faire impression sur les sens

(1) Nous avons étudié en détail cet aspect de l'œuvre de l'artiste aux chap. III et IV ; voir surtout p. 229 s.
(2) *Ges. Schr. III*, 63.

mêmes de l'homme. Plus sincère que le prêtre qui, presqu'à toutes les époques, s'est efforcé d'imposer au croyant ses allégories religieuses comme des vérités historiques, comme des dogmes absolus, l'artiste n'a jamais cherché à donner ses œuvres pour autre chose que pour des fictions, pour des représentations symboliques de quelque chose qui échape à toute représentation directe ; et c'est pourquoi aussi Wagner proclame que le prêtre de l'art est « le seul qui n'ait jamais menti » (1). L'art n'a pas, à vrai dire, échappé plus que la religion à la décadence. Tandis que la religion se transformait entre les mains des prêtres en un système desséchant de dogmes inintelligibles et absurdes, l'art oublieux de sa mission divine s'est mis à copier la réalité vulgaire et s'est fait l'amuseur méprisable d'un public blasé et corrompu (2). Notre civilisation moderne, superstitieuse ou athée, ne voit plus dans la religion du Christ que des formules dogmatiques vides de sens et des cérémonies pompeuses et vaines, ou bien rejette en même temps que ces formules et ces cérémonies l'auguste et éternelle vérité religieuse qui se dissimule sous les oripeaux décevants du christianisme ecclésiastique. Or sur ce terrain stérile l'art ne peut se développer, il est fatalement condamné à végéter, à dégénérer. Mais la régénération de l'humanité est possible, et l'art peut en être précisément un des agents les plus efficaces. Sans doute il ne peut tenir lieu de religion et rien n'est plus éloigné de la pensée de Wagner que la prétention de fonder, comme on l'a souvent dit, une nouvelle religion artistique Il proclame au contraire très expressément que l'art doit avoir nécessairement pour base une moralité supérieure,

(1) *Ges. Schr. X*, 247.
(2) Voir plus haut, p. 207-223.

une religion véritable ; qu'il ne pourra fleurir qu'au jour où refleurira aussi le vrai christianisme étouffé aujourd'hui par un formalisme déprimant (1). Il n'y a donc pas d'art sans religion, mais l'art est *un* avec la religion (2) : il est la traduction la plus vivante, la plus complète du sentiment religieux. Pendant longtemps l'artiste, associé au prêtre, a donné au dogme chrétien une force persuasive plus grande en transfigurant ce dogme par la magie de l'art, en laissant deviner, dans son œuvre, le sens vrai des allégories imposées par le prêtre à la croyance des fidèles (3) ; c'est ainsi que la peinture religieuse, en Italie par exemple, a su mettre en lumière avec un merveilleux éclat tout ce qu'il y avait de beauté et de vérité éternelle dans les dogmes allégoriques enseignés par l'Église. Mais l'artiste est en réalité supérieur au prêtre comme médiateur entre la vérité divine et l'homme, comme créateur de symboles religieux. La musique, l'art chrétien par excellence, est à même « de nous révéler avec une incomparable précision l'essence intime de la religion chrétienne » (4) ; Wagner admet en effet avec Schopenhauer qu'elle est l'expresion directe de

(1) Voir en particulier la fin de *Heldenthum und Christenthum* (*Ges. Schr. X*, 284 s.) où Wagner explique très clairement « *dasz auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine warhaftige ästhetische Kunstblüthe einzig gedeihen kann* » et que le salut commun de toute l'humanité ne peut se fonder que « *auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Uebereinstimmung, wie das wahrhaftige Christenthum sie auszubilden uns berufen dünken musz.* »

(2) « *Da es mir möglich gewordenist, zu der Ueberzeugung davon zu gelangen, dasz wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand.* » (*Ges. Schr. X*, 251).

(3) « *Die Kunst erfaszt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äuszerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung* » (*Ges. Schr. X*, 214).

(4) *Ges. Schr. X*, 222.

la Volonté, que, pour elle, le monde des apparences n'existe pas, qu'elle est apte par conséquent à décrire, par le langage des sons, la tragédie du monde et de la rédemption telle qu'elle *est*, dans sa réalité dernière. Et c'est pourquoi aussi, quand la religion s'est faite dogmatique, la musique, pour rester religieuse, s'est séparée de la religion. Une symphonie de Beethoven est une révélation plus haute et plus pure de la vérité chrétienne que tous les dogmes de nos prêtres.

L'artiste moderne est donc appelé à prendre la succession du prêtre (1). Nous n'avons plus besoin d'un appareil compliqué de dogmes et de cérémonies pour maintenir parmi nous le culte vivant du divin. Une nouvelle génération se lève aujourd'hui, consciente de la tragédie universelle : elle sait que l'histoire véritable de l'humanité n'est pas l'histoire des actions des hommes mais celle de leurs souffrances : elle sait que nous sommes des dégénérés et elle aspire à la régénération. Cette foi vivante ne trouve plus à se satisfaire dans les vieilles allégories religieuses si touchantes mais si imparfaites et qui deviennent mensongères dès qu'on veut les donner pour des réalités historiques ou philosophiques. Par contre elle s'épanouit volontiers en œuvres d'art. C'est dans les grandes créations d'un Sophocle, d'un Shakespeare ou d'un Beethoven, c'est surtout dans le drame musical, cette forme supérieure de la symphonie, que nous trouvons, aujourd'hui, l'expression la plus haute du sentiment religieux, la forme moderne du mythe religieux. Et de même que l'artiste, comme jadis le prêtre, sait élever les âmes vers le divin, de même il sait aussi, comme lui,

(1) Sur ce développement voir surtout *Ges. Schr. VIII*, 28 s. et *X*, 247 ss.

consoler les cœurs meurtris par la dure réalité. L'homme, même régénéré, ne désapprendra jamais la douleur : « Quelque douce que puisse devenir un jour notre condition par suite de la régénération de la race humaine et en vertu de l'apaisement de notre conscience, toujours pourtant, — dans la violence aveugle des puissances élémentaires, dans les manifestations inférieures de la nature qui sans cesse se font jour au-dessous de nous ou à côté de nous, au fond des mers ou des déserts, bien plus, dans la vue de l'insecte, du ver que nous écrasons par mégarde, — se reproduiront des faits qui rendront présente sans cesse à notre cœur l'effroyable tragédie qui se joue dans l'univers, et chaque jour aussi nous devrons diriger nos yeux vers le Sauveur crucifié, comme vers notre suprême et sublime consolation (1). » A plus forte raison nous en va-t-il de même aujourd'hui, au sein du monde corrompu et indiciblement misérable où nous sommes condamnés à vivre. C'est alors qu'intervient l'artiste pour nous consoler. Quand notre âme est prête à ployer sous le faix des épreuves, quand le sérieux de la vie l'environne d'une atmosphère de deuil, quand le malheur est tout proche et que l'espoir semble évanoui, l'art fait surgir à nos yeux l'image à la fois idéale et pourtant exacte de la tragédie universelle ; il nous élève au-dessus des tristesses et des laideurs de l'existence en dépouillant celle-ci de sa réalité vulgaire, en la transformant en un « jeu » sublime et profond. La doctrine de la régénération s'achève ainsi en une apothéose de l'art libérateur qui, indissolublement uni à la religion, nous soutient et nous console sur le chemin de la vie. Par la foi religieuse, l'homme prend conscience de ce désir intense de rédemption qui

(1) *Ges. Schr.* X, 247

anime la nature entière ; aux heures solennelles où ce sentiment domine en lui, il voit se dissiper les mirages trompeurs du « royaume du jour » ; il cesse d'être angoissé par le spectacle lamentable de l'histoire universelle, par le déchaînement féroce de la Volonté égoïste acharnée à se faire souffrir elle-même ; il entend seulement retentir la plainte éternelle de la nature entière qui soupire ardemment après l'apaisement définitif, après la fin de ses stériles et douloureuses agitations ; et cette plainte ne lui apparaît plus comme un cri de détresse mais presque comme un hymne d'espoir, comme une lointaine promesse de rédemption. L'art alors, dans son langage divin, dans ses symboles profonds, exprime avec une merveilleuse intensité d'émotion cette plainte de l'humanité souffrante, ce pressentiment mystérieux et doux d'une rédemption future. Née dans l'enceinte des temples, la Musique a pris son vol à travers l'univers entier, elle porte à tous les hommes la bonne nouvelle ; héritière de l'Église, elle les console de leurs maux réels, et ses accents, qui trouvent leur chemin jusqu'à notre être le plus intime, apportent à nos cœurs meurtris un écho lointain de ce royaume de paix et de gloire où nous appelle notre divin Sauveur (1).

(1) *Ges. Schr. X*, 249 ss.

III

Parsifal

Le drame de *Parsifal* est pour la dernière partie de la vie de Wagner ce que l'*Anneau du Nibelung* est pour la période qui suit la révolution de 1848. De même que la tétralogie est l'exposé poétique des idées de Wagner sur la destinée du monde et sur le problème de la rédemption, de même *Parsifal* est l'expression artistique de la doctrine de la régénération. En 1851 comme en 1882, nous voyons Wagner s'élever, par un effort prodigieux de tout son être, de ses facultés artistiques comme de ses facultés intellectuelles, à une conception d'ensemble de l'évolution universelle et créer simultanément une représentation rationnelle et un tableau artistique de l'univers. Et de même que l'*Anneau* contient en puissance toute une philosophie sans être pour cela le moins du monde une allégorie combinée artificiellement pour illustrer un système philosophique ou religieux, de même aussi *Parsifal* est le résultat d'une *intuition* artistique et non pas du tout un « exemple » dramatique imaginé pour exposer sous une forme symbolique la théorie de la régénération. « Je ne suis qu'artiste », écrivait Wagner en 1856 ; « je ne sais m'exprimer que par des œuvres d'art », et nous avons pu constater qu'au moment où il écrivait l'*Anneau*, les intuitions de l'artiste étaient, en effet, chez lui, supérieures aux conceptions du philosophe (1). Il en est de même en 1882 et si, à cette date, on ne constate plus, comme trente

(1) Voir plus haut, p. 315.

ans auparavant, une divergence entre les intuitions de Wagner et ses idées rationnelles, s'il y a harmonie parfaite entre *Parsifal* et *Art et Religion*, on doit cependant admettre, je crois, que c'est *Parsifal* qui est l'expression la plus exacte, la plus sincère, la plus complète et, en tout cas, la plus belle de ses convictions philosophiques et religieuses.

L'idée première d'un drame sur la légende du Saint-Graal et de Parsifal dut surgir de très bonne heure dans l'esprit de Wagner. Il connut, en effet, nécessairement cette légende à l'époque où il travaillait à *Lohengrin*, dont le héros est regardé par la tradition comme le fils de Parsifal et le chevalier du Graal. Il lut à ce moment avec soin l'édition de *Lohengrin* de Görres où il trouva sur l'origine de la légende du Graal et sur l'étymologie du nom de Parsifal des théories qui frappèrent son imagination et dont il se souvint quand, bien des années après, il composa *Parsifal* (1). De plus, comme c'est dans le *Parzivâl* de Wolfram d'Eschenbach que se trouve la forme la plus simple de la légende de Lohengrin, il est vraisemblable qu'il fut amené dès cette époque à lire ce poème qui devint, dans la suite, la source principale de son drame musical (2). Peu d'années après, dans tous les cas au moment où il commence ses

(1) Nous avons déjà cité p. 123, note 1, des emprunts faits au travail de Görres par Wagner lors de la composition de *Lohengrin*. Il lui doit aussi, entre autres détails l'étymologie, d'ailleurs fausse, qu'il donne du nom de Parsifal. Görres qui voit dans l'histoire de Graal une légende d'origine orientale, fait dériver de l'arabe le nom de Parsifal : il le décompose en *parséh* « pur » et *fal* « simple » ; cette étymologie est absolument fantaisiste et cela pour une foule de raisons dont la meilleure est que d'après les arabisants le mot *fal* n'existerait pas en arabe Wagner ne l'en a pas moins adoptée dans la belle scène du deuxième acte, où Kundry explique à Parsifal le sens de son nom *Dich nannt' ich, thör'ger Reiner « Fal parsi »*, — *Dich reinen Thoren « Parsifal. »* (*Ges. Schr. X*, 355)

(2) Sur la légende de Parsifal et ses sources françaises et allemandes on consultera un article de Golther (*Bayr. Blätter*, 1891, p. 201 ss.), où l'on trouvera un exposé de l'état présent de cette question controversée et des indications bibliographiques. Voir aussi l'*Histoire de la littérature française* de M. Petit de Julleville, t. I, p. 256, 320, 341.

études sur la légende de Siegfried et l'histoire de Barberousse, il rattache, avec le philologue Göttling, la légende du Graal à celle des Nibelungen et conçoit le Graal comme le trésor des Nibelungen spiritualisé (1).

Vers la même époque, Wagner concevait l'idée de mettre sur la scène l'histoire de Jésus de Nazareth apportant à l'humanité corrompue par l'égoïsme la loi d'amour qui doit la délivrer du péché (2). Or la figure de Parsifal telle que Wagner la dessinera plus tard offre avec le personnage de l'Homme-Dieu, tel qu'il s'était efforcé de le représenter dans l'esquisse de 1848, d'incontestables analogies. Ces ressemblances deviennent tout particulièrement frappantes si l'on considère que Wagner fait paraître dans son projet de drame la pécheresse repentie, Marie-Madeleine, qui joue vis-à-vis de Jésus un rôle assez analogue à celui que Kundry joue à l'égard de Parsifal. Si nous en croyons les souvenirs de Mme Wille, il aurait eu le dessein de nous montrer Marie-Madeleine enflammée d'un amour coupable pour Jésus comme Kundry pour Parsifal. Dans l'esquisse telle qu'elle nous est parvenue, ce motif ne se trouve pas développé ; on y rencontre en revanche d'autres traits qui se retrouveront dans le personnage de Kundry : Marie-Madeleine, que Wagner identifie avec la femme adultère de la Bible, se repent profondément de sa vie passée, elle supplie la mère de Jésus de lui permettre de servir dans la communauté du Christ comme la plus humble des servantes ; elle se dévoue corps et âme à Jésus qu'elle aime passionnément et dont elle a pressenti avant tous les disciples la mission divine ; au quatrième acte, qui devait rappeler la Cène, elle oint la tête du Sauveur avec

(1) Voir plus haut, p. 156.
(2) Voir plus haut, p. 164 ss.

un flacon d'essence précieuse et lui lave les pieds. Le drame de *Jésus de Nazareth*, on le voit, contient déjà en germe les principaux motifs de cette scène merveilleuse du troisième acte de *Parsifal* où Kundry repentante s'empresse à servir le héros qui a repoussé son amour impur, et lui lave humblement les pieds tandis que Gurnemanz sacre Parsifal roi du Graal.

Quelques années plus tard, en 1855, la figure de Parsifal se dessine, claire et précise cette fois, dans l'imagination de Wagner. Dès l'abord il voit en lui le héros du renoncement, le représentant de la pure religion chrétienne. Mais il songe au premier moment, comme nous l'avons vu plus haut (1), à le faire paraître au dénouement de *Tristan et Iseul* et à l'opposer, dans ce drame, au héros de la passion, Tristan. Il ne tarde pas, d'ailleurs, à renoncer à ce dessein : au lieu de mettre en présence ses deux héros dans le même drame, il projette maintenant, après avoir montré dans *Tristan* comment la passion égoïste, en se purifiant sous l'action de la douleur, aboutit à la négation de la Volonté, de faire voir dans un autre drame comment le renoncement et la pitié peuvent devenir un principe non plus de mort mais de vie, et conduire l'humanité à la victoire et au salut. A cet effet il ébauche au mois de mai 1856 le plan d'un drame bouddhiste qu'il intitule les *Vainqueurs* (2) et dont le sujet est précisément la rédemption par le renoncement. Le héros, Ananda, est passionnément aimé par une jeune fille appartenant à la caste méprisée des Tchandâla, par la belle Prakriti qui se consume

(1) Voir p. 345.

(2) L'esquisse des *Vainqueurs*, datée du 16 mai 1865, a été publiée dans *Entwürfe, Gedanken, Fragmente*, p. 97 s. Le sujet traité par Wagner est emprunté à une légende bouddhique qu'il a trouvée dans *l'Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* de Burnouf. On trouvera une comparaison du récit de Wagner avec celui de Burnouf dans un article de Heckel *Bayr. Blätter*, 1891, p. 9 ss.

de désir pour lui ; mais il résiste à l'amour des sens grâce à l'appui de Bouddha et prononce le vœu de chasteté. Et Prakriti à son tour est convertie par Bouddha ; fille de Brahmane dans une existence antérieure, elle a repoussé par orgueil de caste l'amour du fils d'un roi Tchandâla ; pour expier cette faute, elle a dû renaître sous les traits d'une jeune fille Tchandâla et s'est vue condamnée à connaître les tortures d'un amour sans espoir après les avoir infligées à un autre ; mais sa passion malheureuse pour Ananda la conduit finalement au salut : elle prononce elle aussi le vœu de chasteté et entre dans la communauté de Bouddha où Ananda la salue comme sa sœur. — Il est aisé de reconnaître dans cette esquisse le sujet même de *Parsifal* sous un déguisement hindou. Remplacez le dogme bouddhiste du *nirwâna* par le dogme chrétien du renoncement, la communauté de Bouddha par la confrérie des chevaliers du Graal, l'ascète Ananda par le « simple au cœur pur » Parsifal, l'amoureuse Prakriti par Kundry et vous aurez à peu de chose près les traits essentiels du drame de *Parsifal*. — Cette substitution s'accomplit dans l'esprit de Wagner au printemps de 1857, tandis qu'il travaillait à *Tristan*, dans une petite propriété, aux environs de Zurich, que ses amis les Wesendonck avaient mise à sa disposition. C'est dans cette paisible et poétique retraite que, le jour du vendredi saint, en contemplant du haut de sa terrasse la nature en fête, il eut l'intuition soudaine du mystère de la croix : il entendit « ce soupir de la plus profonde pitié, qui jadis retentit de la croix de Golgotha, et qui, cette fois, s'échappa de sa propre poitrine » (1) ; il lui sembla, comme il le racontait plus tard à M. de Wolzogen, entendre des voix d'anges qui lui chantaient : « Tu

(1) *Bayr. Blätter*, 1881, 123.

ne porteras point d'armes en ce jour où le Seigneur mourut sur la croix pour le salut des hommes ». Et, laissant de côté pour un instant sa partition de *Tristan*, il composa ces vers empreints d'une mystique tendresse où Gurnemanz explique à Parsifal le charme du vendredi saint, jour d'universel repentir, mais aussi jour de pardon et d'allégresse, où l'herbe, où la fleur des champs, où la nature entière pressentent le divin mystère de la rédemption et sourient de bonheur au spectacle de l'homme repenti et purifié (1). L'idée maîtresse de *Parsifal* était trouvée ; et pendant le mois qui suivit cette journée d'inspiration, Wagner conçut dans ses grandes lignes le drame entier. D'autres travaux, cependant, — l'achèvement de *Tristan*, puis des *Maîtres Chanteurs*, puis de l'*Anneau du Nibelung*, enfin la grande entreprise de Bayreuth — retardèrent encore pendant vingt ans l'exécution de l'œuvre projetée. Ce fut le 23 février 1877 seulement que le poème de *Parsifal*, ébauché en 1857, puis esquissé avec plus de détails en 1865 sur la demande du roi de Bavière, se trouva entièrement achevé ; Wagner le livra aussitôt à l'impression et le fit paraître en librairie pour le 25 décembre de cette même année 1877. En même temps, il commençait la composition musicale de l'œuvre qui ne lui demanda pas moins de cinq ans. Achevé le 13 janvier 1882, *Parsifal* fut représenté pour la première fois, avec un succès éclatant et, cette fois, tout à fait incontesté, à Bayreuth, le 26 juillet de la même année.

De même que l'*Anneau du Nibelung* nous expose le conflit entre les deux mondes ennemis de la Lumière et des Ténèbres, entre les dieux du Walhalla et les hordes du

(1) Chamberlain, *Notes sur Parsifal* (Revue wagnérienne, 1886, p. 220 ss.) et E. von Wolzogen, *Bayr. Blätter*, 1885, p. 48 s. et 289 s. Cf. 1886, p. 71 s.

farouche Alberich, de même *Parsifal* nous expose la lutte décisive entre les deux principes opposés du Bien et du Mal, entre le royaume du Graal et le château maudit de l'enchanteur Klingsor.

Le Saint-Graal est, dans le drame de Wagner comme dans la légende du moyen âge, le vase merveilleux dans lequel le Christ a célébré la Cène avec ses disciples et où Joseph d'Arimathie recueillit ensuite le sang qui s'échappait de la blessure du Sauveur. A une époque troublée où « les ruses et la puissance de farouches ennemis menaçaient le royaume de la pure foi », les anges du ciel apportèrent au pieux héros Titurel cette sainte relique ainsi que la lance qui perça le flanc de Jésus. Pour abriter ce trèsor sans prix, Titurel édifia sur une cime élevée un sanctuaire auquel il donna le nom de « Montagne du salut » ou Monsalvat ; et autour de lui se rassembla, pour adorer et défendre le Saint-Graal, un ordre de pieux chevaliers. Ils vivaient dans la félicité et dans la paix du cœur, en communion parfaite avec le Christ et avec Dieu, en harmonie avec la nature entière. Le Graal, par sa vertu miraculeuse, leur fournissait les aliments dont ils avaient besoin pour soutenir leur vie ; sa vue suffisait pour écarter d'eux la mort ; sa présence les protégeait, car nul ne pouvait trouver le chemin qui conduisait à Monsalvat s'il n'avait le cœur pur et s'il n'était jugé digne par Dieu d'entrer dans la sainte milice. Pourtant les chevaliers du Graal ne se confinaient pas dans la vie contemplative. Soldats du Christ sur la terre, ils luttaient pour le triomphe de la justice, ils s'exposaient pour le bien de l'humanité souffrante aux périls et à la tentation, en sorte que leur existence entière n'était qu'un long combat contre les méchants et contre le péché.

De l'autre côté de la montagne, dans une vallée luxu-

riante, en plein monde païen, se dressait le château de Klingsor. Quels crimes avait-il commis là-bas ? nul ne le sait. Mais l'accès de Monsalvat lui était fermé. Un jour cependant il voulut expier ses fautes, entrer dans l'ordre de chevalerie institué par Titurel. « Impuissant à tuer en lui le péché, raconte Gurnemanz, il porta sur lui une main sacrilège » (1) : par une hideuse mutilation il osa se soustraire à la loi de l'amour, espérant ainsi conquérir la sainteté. Mais il fut frustré dans son attente : l'accès du Graal lui demeura interdit comme par le passé, car il n'avait pas tari en son cœur la source du désir. « Es-tu chaste » ? lui demande avec une cruelle ironie sa victime Kundry. Elle sait en effet que par cette question elle excitera au plus haut degré la rage impuissante de son bourreau, car Klingsor est plus éloigné que jamais de cette pureté d'âme qui est le privilège sublime des élus du Graal. En son cœur fermente avec une effroyable ardeur le poison du péché, du désir inassouvi qu'il n'a pas su éteindre en lui mais qu'il a condamné à un silence de mort ; loin d'avoir conquis la paix intérieure comme les chevaliers du Graal, il souffre toutes les tortures de la damnation. Repoussé par les élus de Dieu, il les hait de toute la force de son âme, et consacre toute sa puissance à leur faire expier leur mépris. Or son pouvoir est immense. Sans doute il ne peut rien contre tous ceux dont le cœur est pur. Mais il a, comme Alberich, maudit l'amour ; aussi tient-il sous sa domination tous ceux qui succombent au péché des sens, à l'attrait décevant de la jouissance. Par son art magique, il a transformé en un jardin merveilleux le désert où se dresse le château de Perdition ; au sein de ce paradis enchanteur s'épanouissent, telles

(1) *Ges. Schr. X*, 332.

des fleurs splendides et éphémères, des femmes éclatantes de fraîcheur et de jeune grâce, qui par l'irrésistible séduction de leur beauté perverse allument dans les cœurs des héros le feu du désir et les attirent dans les rets de Klingsor. Ainsi le magicien se pose en rival redoutable des chevaliers du Graal, et sa puissance grandit de jour en jour ; il groupe autour de lui toutes les créatures de désir ; il séduit jusqu'à des compagnons de Titurel qu'il rend infidèles à leurs vœux ; il attise tous les mauvais instincts qui conduisent l'homme au péché et à la douleur ; il est le génie du mal, l'artisan infatigable de la souffrance universelle.

Tout particulièrement douloureux est le sort des créatures qui, ballottées entre le désir et le renoncement, ne peuvent se soustraire aux effets terribles de la puissance de Klingsor mais conservent, dans leur chute, l'horreur de leur péché, le regret poignant de leur pureté ternie, l'aspiration ardente vers l'idéal, vers la rédemption. C'est là, dans notre drame, le sort de Kundry et d'Amfortas.

Kundry est l'une des figures les plus originales et les plus complexes aussi du théâtre de Wagner (1), l'une des créations les plus caractéristiques de son génie également apte à créer des individualités saisissantes de vérité et de vie et à montrer, sous toute apparence individuelle, la loi générale dont elle est un symbole particulier. D'une part en effet, il sait imposer aux imaginations, d'une manière inoubliable, le personnage de Kundry sous ses

(1) Nous avons vu précédemment que Wagner a donné à sa Kundry plusieurs des traits de Prakriti (*Vainqueurs*) et de Marie-Madeleine (*Jésus de Nazareth*). — A un autre point de vue, Kundry résume en elle une série de personnages du *Parzivâl* de Wolfram, en particulier ceux de la messagère du Graal, *Cundrie* la sorcière et de la hautaine *Orgelûse* ; d'autres traits paraissent empruntés au mythe germanique, à la légende d'Hérodias ou à celle du Juif-Errant. (Voir Löffler, *Bayr. Blätter*, 1878, p. 95 ss. et 117 ss.),

avatars successifs, soit qu'il montre en elle la messagère du Graal serviable et dévouée, silencieuse et énigmatique, inquiétante aussi par son costume de sorcière sauvage et ses allures mystérieuses, — soit qu'il dépeigne en elle la femme voluptueuse et passionnée qui déploie toute sa puissance de séduction pour entraîner à sa perte Parsifal, — soit enfin qu'il nous la représente sous les traits de la pécheresse repentie qui veut expier le mal qu'elle a causé en se faisant l'humble servante des chevaliers du Graal et qui, délivrée par Parsifal de la malédiction qui pèse sur elle, meurt dans une douce extase, abîmée dans la contemplation de son glorieux sauveur. — D'autre part, — et c'est sur ce côté du personnage de Kundry que nous insisterons plus particulièrement ici, — elle nous apparaît non seulement comme une femme particulière, individuelle, mais comme un symbole de l'*Eternel féminin*. Wagner a même pris soin d'accentuer ce caractère symbolique de Kundry plus qu'il ne l'a fait pour aucun de ses personnages. Elle est — il le dit en propres termes — « l'Innommée, l'originelle Tentatrice, la Rose de l'enfer » (1) ; elle a toujours existé sous mille formes diverses ; elle a été jadis la voluptueuse Hérodias (2) qui, enflammée d'amour pour saint Jean le Précurseur, voulut, dit la légende, couvrir de baisers et de larmes la tête sanglante du saint qui l'avait repoussée (3) ; elle a vécu dans toutes les femmes qui ont poussé l'homme au péché et qui ont souffert elles-mêmes des maux qu'elles causaient, elle est l'Ève primitive dont le baiser donne à

(1) *Ges. Schr.* X, 345.

(2) « *Herodias war'st du, und was noch ?* » (*Ges. Schr.* X, 346).

(3) Quand Hérodias voulut baiser la tête qu'on lui présentait sur un plat, ajoute la légende, celle-ci se recula et lui souffla violemment au visage ; depuis ce temps, l'infortunée est poussée sans répit à travers l'espace. (*Bayr. Blätter*, 1878, p. 99 s.)

l'homme la science de la vie et dont le plein amour lui confère, à l'en croire, la divinité (1). — La malédiction qui pèse sur elle a son principe dans un sacrilège. Jadis, en effet, elle a insulté par un rire impie aux souffrances du Crucifié (2) ; mais les yeux de Jésus se sont soudain fixés sur elle et, depuis ce jour, « elle erre de monde en monde pour rencontrer de nouveau son regard », pour obtenir le pardon de celui qu'elle a insulté dans sa folie. Or ce pardon, elle s'imagine que c'est par l'amour qu'elle l'obtiendra. L'aspiration éperdue vers la rédemption s'associe chez elle, par une lamentable aberration, au désir coupable, source éternelle de tout péché et de toute souffrance. Ces deux sentiments se fondent chez elle en un instinct irrésistible et douloureux qui la pousse malgré elle vers l'homme, qui la contraint à se faire aimer de lui. Mais au moment suprême où, dans les yeux de son amant, elle croit déjà voir luire ce regard du Christ qu'elle cherche en vain de siècle en siècle, son illusion se dissipe soudain : elle sent tout à coup qu'elle tient dans ses bras non pas un rédempteur mais un pécheur ; l'amour fait place en elle brusquement au mépris et à la haine, et elle éclate de nouveau d'un rire atroce,

(1) « *So war es mein Kusz, der Welt-hellsichtig dich machte ? Mein volles Liebes-Umfangen läszt dich dann Gottheit erlangen !* » (*Ges. Schr.* X, 361.)

(2) Ce trait paraît avoir été inspiré à Wagner par le souvenir de la légende du Juif-Errant qui, lui aussi, ricane en présence de Jésus et même le frappe. Il n'est pas facile, d'ailleurs, de décider s'il a, dans la pensée de Wagner, oui ou non une valeur symbolique. Pour expliquer symboliquement le rire de Kundry, il faudrait montrer qu'il a sa source dans ce désir (*Sehnen*) qui est l'essence même du personnage de Kundry. Or il n'y a rien d'impossible en soi à supposer que Kundry ait été, comme l'Hérodias de la légende ou la Marie-Madeleine de *Jésus de Nazareth*, amoureuse de Jésus, qu'elle ait été repoussée par lui et que son rire ait ainsi pour principe un amour changé en haine ; cette interprétation est même d'autant plus vraisemblable que dans la suite aussi nous voyons l'amour de Kundry pour Parsifal se changer brusquement en fureur et en haine. Mais rien dans le texte de *Parsifal* ne prouve d'une façon positive que Kundry ait ressenti pour le Sauveur un amour impie.

de ce rire de damnée dont elle avait ri en présence de Jésus (1). Par cette passion éternellement inassouvie qui brûle dans son cœur, elle appartient à Klingsor ; il peut l'évoquer à son gré, il peut la forcer à le servir, à exercer parmi les hommes sa toute-puissante séduction, à augmenter toujours le nombre des captifs du Château de Perdition. C'est en vain qu'elle essaye de se révolter contre un joug qu'elle exècre ; elle a beau savoir que le désir, loin de la conduire au salut ne la mène qu'à de nouvelles déceptions, que ses vaines tentatives ne font qu'augmenter dans le monde le péché et la souffrance, que son amour cause la perte de ceux qu'elle aime, que celui-là seul pourrait la sauver qui aurait la force de lui résister (2) : son instinct l'emporte sur sa volonté consciente et la contraint toujours à répondre, le désespoir dans l'âme, aux appels impérieux de Klingsor. Pourtant elle hait le magicien ; quand se dissipe l'ivresse qui la livre à son pouvoir, elle sent son cœur saigner à l'idée des souffrances dont elle se sait cause. Et alors, humble et repentante, elle brûle d'expier ses péchés ; elle se glisse sous un accoutrement misérable parmi les chevaliers du Graal ; elle se dévoue pour eux en silence, elle les sert avec abnégation, jusqu'au moment où Klingsor lui fait sentir de nouveau son influence néfaste, la plonge dans une sorte de sommeil léthargique, et, à son réveil, la contraint de reprendre son rôle de séductrice... Ainsi l'histoire de Kundry nous montre, en un symbole admirable, l'éternelle tragédie de l'amour telle que Wagner la conçoit pendant la

(1) « *In höchster Noth — wähn'ich sein Auge schon nah', den Blick schon auf mich ruh'n : — da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, ein Sünder sinkt mir in die Arme! Da lach'ich — lache, — kann nicht weinen : nur schreien, wüthen, toben, rasen in stets erneu'ten Wahnsinn's Nacht* . » (*Ges. Schr.* *X*, 360 *s.*)

(2) « *Wer dir trotzte löste dich frei* », lui dit Klingsor (*Ges. Schr.* X, 348.)

dernière partie de sa vie. L'amour n'est plus, pour lui, comme à l'époque où il entreprenait joyeusement l'*Anneau du Nibelung*, la puissance libératrice qui nous enseigne à nous déprendre de notre égoïsme originel et nous conduit au salut ; il est l'illusion suprême qui par ses mirages met au cœur de l'homme l'espoir décevant de la rédemption et dont la puissance funeste perpétue sur terre le péché et la douleur. Chez la Femme il se montre comme une inquiétante et mystérieuse fatalité dont elle subit la loi malgré ses révoltes et ses angoisses, et qui la pousse de chute en chute, de souffrance en souffrance, toujours plus avant dans le désespoir. Elle est condamnée à sans cesse aimer, tout en pressentant que l'amour la conduira inévitablement à de nouvelles déceptions, à séduire l'Homme avec l'espérance de trouver la rédemption dans l'amour partagé, à constater avec horreur l'éternelle faiblesse de l'Homme et à assister au naufrage de ses espérances, à pleurer sur les désastres dont elle se sent la cause et à se dévouer humblement pour soulager les souffrances humaines, — puis à retomber de nouveau sous la loi du désir et à revivre éternellement le même cycle de misères sans pouvoir jamais obtenir l'apaisement définitif, le sommeil sans réveil.

Amfortas est la plus illustre des victimes de Kundry. Fils de Titurel et investi par son vieux père de la royauté du Graal, il a voulu, armé de la sainte Lance, porter la guerre sur le territoire de Klingsor et mettre fin à la puissance néfaste de l'enchanteur. Il a été victime de sa témérité. Séduit par les charmes de l'éternelle tentatrice que Klingsor lui oppose, oublieux de la loi du Graal, il cède au désir, et, par là, il donne prise sur lui au magicien. Klingsor peut s'emparer de la Lance qu'Amfortas, dans l'enivrement de la passion, avait laissée échapper de sa

main, et il tourne aussitôt contre le roi l'arme sacrée; Amfortas réussit à s'enfuir et regagne Monsalvat, abandonnant aux mains de l'ennemi la sainte relique; mais au flanc du roi pécheur saigne la plaie inguérissable que lui a faite la Lance, — symbole visible de la blessure envenimée du désir qui torture éternellement son cœur. — Et la vie d'Amfortas n'est plus, dès lors, qu'un long martyre. Seul pécheur dans le royaume de la pureté, il est condamné, en vertu de la dignité dont il est investi et dont nul, si ce n'est Dieu lui-même, ne peut le délier, à être le gardien, le prêtre du Graal, à accomplir les rites solennels du culte, à montrer aux chevaliers la sainte relique dont la vue leur donne des forces surnaturelles, leur confère l'immortalité et les remplit d'une félicité infinie. Or cette vue est pour Amfortas le pire des supplices : elle rouvre sa blessure, elle fait couler son sang corrompu, elle ravive avec une intensité terrible la conscience de l'état de péché où il se trouve. Et de même que Kundry souhaite un sommeil sans réveil, Amfortas souhaite la mort : il supplie Dieu de le décharger du fardeau de la royauté, de lui accorder le pardon et la paix éternelle (1). Le désir engendre ainsi chez Amfortas et chez Kundry tout comme chez Tristan et Iseut l'aspiration douloureuse vers le néant.

Un espoir, toutefois, reste à Amfortas. Un jour que, prosterné devant la sainte relique, il implorait, en une fervente prière, un signe de pardon, il a vu le Graal s'éclairer d'une mystique lueur, et sur la coupe de cristal est apparue soudain en lettres de feu une inscription annonçant la venue

(1) Kundry s'écrie : « *Oh, ewiger Schlaf, einziges Heil, wie, — wie dich gewinnen?* « (*Ges. Schr. X*, 348); de même Amfortas : « *Allerbarmer, ach! Erbarmen! Nimm mir mein Erbe, schliesze die Wunde, dasz heilig ich sterbe, rein Dir gesunde!* » (*id.* 342).

du libérateur, du Simple au cœur pur, à qui la compassion enseignerait le mystère de la souffrance universelle :

« *durch Mitleid wissend*
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor. »

De même que, dans l'*Anneau*, Siegfried et Brünnhilde réparent l'iniquité primordiale commise par Wotan, triomphent des embûches d'Alberich et rétablissent l'ordre troublé de l'univers en restituant aux ondines l'Or du Rhin, de même Parsifal reprend à Klingsor la sainte Lance, efface les péchés d'Amfortas et de Kundry, leur rend la paix de l'âme et apparaît ainsi comme le restaurateur de l'ordre universel, comme le rédempteur de l'univers. — Pour bien comprendre en quoi consiste son rôle de libérateur, le meilleur moyen est de procéder par voie de comparaison et de noter les ressemblances et les dissemblances qu'on peut observer entre Siegfried et Parsifal.

Parsifal est, comme l'indique son nom même, d'après l'étymologie adoptée par Wagner, « le Simple au cœur pur » (*der reine Thor*). Or par là il ne se distingue nullement de Siegfried. De même que Parsifal a été élevé par sa mère Herzeleide dans la forêt, loin des bruits du monde, de même Siegfried a poussé comme un libre enfant de la nature dans la solitude qui entoure la retraite de son père adoptif Mime. Les deux héros ne savent rien de la vie et des hommes ; ils ignorent l'un et l'autre le nom de leur père et même leur propre nom ; ils ont l'un et l'autre le cœur absolument vierge de tout désir mauvais. Comme Siegfried, Parsifal est un impulsif qui vit tout entier dans le moment présent, insoucieux du passé et de l'avenir : lorsqu'il voit passer des chevaliers dans la forêt déserte où l'a élevé sa mère, il ne songe plus qu'à les rejoindre et

s'absorbe si bien dans cette poursuite qu'il oublie complètement la pauvre Herzeleide ; lorsque, sur le territoire du Graal, il voit s'envoler un cygne, il le frappe d'une flèche, parce qu'il « atteint au vol tout ce qui vole » ; quand, un instant après, Kundry lui annonce la mort de sa mère, il s'abandonne avec la même naïveté à son premier mouvement qui est de sauter à la gorge de la messagère de malheur. Comme Siegfried aussi, Parsifal est doué d'une force surnaturelle et d'un courage intrépide. Dans ses courses errantes à travers la forêt, il se défend avec son arc contre les bêtes fauves et les hommes, il est la terreur des « méchants », des « brigands et des géants » (1). Lorsqu'il monte à l'assaut du château de Klingsor, il est sans armes : il terrasse le premier chevalier qui se présente à lui, lui prend son épée et avec cette seule arme met en déroute tous les héros du château de Perdition (2). Pendant ses pérégrinations à la recherche du Graal, il affronte « d'innombrables périls, des combats et des luttes » au cours desquels il est maintes fois blessé, car il ne veut pas faire usage de la sainte Lance qu'il a conquise sur Klingsor avant d'avoir été sacré roi du Graal (3). Parsifal n'est donc rien moins qu'un ascète. Sa vie physique est au contraire d'une singulière intensité. Bien plus : l'amour même ne paraît pas lui être interdit par la loi du Graal : de même que Titurel a un fils, Amfortas, de même Parsifal est, d'après la légende admise par Wagner, père de Lohengrin ; il est donc certain que, dans l'idée de Wagner, l'existence du « saint » telle que la pratique Parsifal ne comporte pas du tout le renoncement absolu aux joies naturelles et innocentes de la vie, mais seulement l'abdication de tout désir impur. La différence entre

(1) *Ges. Schr. X*, 337.
(2) *Ges. Schr. X*, 349.
(3) *Ges. Schr. X*, 367.

Siegfried et Parsifal ne consiste donc pas en ce que l'un s'unit selon la loi d'amour à Brünnhilde, tandis que l'autre reste inaccessible au désir. Parsifal peut connaître l'amour; il est même destiné à le connaître un jour; et d'autre part l'amour de Siegfried et de Brünnhilde n'est pas, dans les idées de Wagner, inspiré par le désir égoïste; c'est au contraire un acte essentiellement désintéressé et, par suite, dans une certaine mesure au moins, « innocent ». Siegfried a aimé à peu près comme pourrait aimer Parsifal. Souvenons-nous d'ailleurs que, d'après la théorie de Wagner, l'homme atteint au renoncement non pas en affaiblissant sa volonté mais en l'exaltant; et nous ne nous étonnerons pas que Wagner ait donné à Parsifal des instincts naturels aussi puissants, aussi pleinement développés qu'ils le sont chez Siegfried.

La différence la plus importante qu'on puisse noter entre les deux héros, c'est que Parsifal possède à un plus haut point que Siegfried le don de l'intuition. Sans doute nous avons vu que Siegfried n'est pas seulement un superbe animal humain, mais qu'il est aussi doué d'une profonde sagesse intuitive (1). Parsifal, toutefois, lui est, à ce dernier point de vue, incontestablement supérieur : il s'élève à cette parfaite conscience de la loi suprême du monde où seule Brünnhilde parvient au dénouement du *Crépuscule des dieux*. Or ce trait caractéristique de la nature de Parsifal a sur la structure même du drame une influence décisive et le différencie nettement de l'*Anneau*. Les hauts faits de Siegfried sont des *actes* par lesquels il manifeste son éclatante valeur; il forge son épée, il tue le dragon, il conquiert Brünnhilde, etc., — et Wagner nous représente sur la scène ces actions merveilleuses dans les

(1) Voir plus haut, p. 289.

deux dernières journées de la tétralogie. Or nous avons vu que, d'après la théorie de la régénération, aucune action, si héroïque et si sublime soit-elle, ne peut améliorer d'une manière effective la condition de l'humanité, mais que seule la conscience de l'universelle souffrance peut amener le salut de l'humanité. Les hauts faits les plus méritoires de Parsifal sont donc non pas ses actes mais les *intuitions* successives par lesquelles il s'élève de degré en degré jusqu'à la suprême sagesse. Et ce sont aussi ces intuitions que Wagner cherche à nous faire comprendre. Parsifal n'agit donc presque pas dans le drame ; ses actions proprement dites et visibles ne nous sont pas montrées sur la scène, elles nous sont simplement rapportées en quelques mots. Aussi bien n'ont-elles qu'une importance secondaire. Ce n'est pas parce qu'il a pourfendu des géants et des méchants, ni parce qu'il a défait les chevaliers de Klingsor, ni parce qu'il a erré à travers mille dangers à la poursuite du Graal, mais bien parce qu'il est devenu « conscient par la pitié » *(durch Mitleid wissend)*, qu'il a délivré Amfortas et Kundry de la malédiction qui pesait sur eux. Ses actions importent peu : elles n'offrent d'intérêt que comme manifestations de ses intuitions. Ce que Wagner essayera de nous faire connaître, ce sont ces visions intérieures, ces révélations soudaines qui illuminent peu à peu l'âme de Parsifal et font du « Simple au cœur pur » le rédempteur de l'humanité souffrante. — Suivons-le dans les étapes successives qui le mènent à la sainteté.

Le premier pas que fait Parsifal sur la voie qui le conduira à la suprême sagesse, c'est de comprendre que l'homme doit la pitié à ses frères inférieurs les animaux. En pénétrant dans la paisible forêt du Graal où les animaux sont les amis et les familiers de l'homme, il a, sans motif aucun, par pur caprice de chasseur, percé d'une

flèche un beau cygne blanc qui volait au-dessus du lac. Arrêté aussitôt par les pages d'Amfortas que ce meurtre sacrilège remplit d'indignation, il est conduit devant l'écuyer du roi, Gurnemanz. Voyant que le Simple n'a nullement conscience de la mauvaise action qu'il vient de commettre, le vieil écuyer relève l'oiseau blessé ; il montre à Parsifal les taches de sang qui souillent le plumage de neige du cygne expirant, il lui fait voir son regard voilé par l'approche de la mort. Et soudain Parsifal, en présence de sa victime, a l'intuition de la douleur qu'il vient d'infliger sans le savoir à une créature de Dieu comme lui : sans mot dire, obéissant à une brusque impulsion, il brise son arc et ses flèches et les jette au loin. Pour la première fois le Simple a connu la compassion.

Après la pitié pour les animaux, Parsifal va connaître la pitié pour les douleurs humaines. Gurnemanz, pressentant que ce jeune homme étrange qui a trouvé le chemin de Monsalvat pourrait bien être le Rédempteur promis par Dieu à Amfortas, entraîne Parsifal vers le temple du Graal. Là, dans une vaste salle byzantine à colonnades circulaires, il aperçoit Amfortas étendu sur son lit de douleur ; il entend les plaintes déchirantes du roi pécheur torturé par son inguérissable blessure ; il entend la voix du vieux Titurel qui commande à son fils d'accomplir son saint office et de découvrir le Graal ; puis il voit les chevaliers prosternés avec recueillement dans le temple où l'obscurité augmente ; il voit le Graal, d'abord illuminé d'un rayon éblouissant qui tombe d'en haut sur la sainte coupe, s'empourprer d'une lueur de sang qui brille d'un éclat surnaturel ; il voit Amfortas qui dans une sainte extase élève le calice et le balance lentement dans toutes les directions, tandis qu'un chœur invisible chante du haut de la coupole ce cantique mystique : « Prenez mon sang,

au nom de notre amour ! Prenez mon corps, afin que vous vous souveniez de moi » ; il assiste enfin aux saintes agapes des chevaliers attablés devant le pain et le vin que leur distribue la vertu miraculeuse du Graal. Perdu dans une sorte d'extase religieuse, il reçoit de ce spectacle une impression ineffaçable, mais sa *vision* ne devient pas une *intuition* ; la souffrance d'Amfortas reste pour lui un mystère. Comment, en effet, la comprendrait-il, puisqu'il n'a pas encore eu la révélation du mal ; comment pourrait-il réellement partager la souffrance du roi pécheur puisqu'il ignore encore le pouvoir terrible du désir et les blessures envenimées qu'il fait à l'âme ; comment, surtout, le Simple qui ne sait rien de l'universelle tragédie entendrait-il, mêlée aux pleurs d'Amfortas, la plainte touchante du Sauveur dont le culte parmi les hommes est souillé par une profanation impie, — la plainte du Crucifié dont les saintes reliques se trouvent en des mains indignes, la Lance au pouvoir du magicien Klingsor, la Coupe sous la garde du pécheur Amfortas ? Tout ce que Parsifal a vu ou entendu lui apparaît comme un rêve inquiétant et douloureux dont il ne percevra le sens que lorsqu'il aura subi lui-même l'épreuve du désir. Chassé de Monsalvat par Gurnemanz qu'irrite sa simplicité, il reprend sa course à travers le monde : c'est au château de Perdition, c'est dans le royaume du Mal que va le mener son étoile.

Dans le domaine de Klingsor, il rencontre d'abord sur son chemin les Filles-Fleurs, éphémères créatures de désir, fragiles enfants du printemps qui s'épanouissent un matin pour se flétrir le soir. Son regard s'arrête avec plaisir sur leur fraîche beauté ; il respire avec complaisance le doux parfum qu'elles exhalent, il se prête en souriant à leurs agaceries enfantines. Mais le désir n'effleure même pas son âme, et quand leur troupe enjôleuse

se fait plus pressante, il l'écarte d'un geste impatient.

Alors surgit soudain du milieu d'un buisson fleuri qui s'entr'ouvre la tentatrice Kundry, richement parée, à demi étendue sur une couche de fleurs. Avec une science profonde du cœur humain, elle commence son œuvre de séduction en rappelant à Parsifal le souvenir de sa mère Herzeleide qu'il a oubliée pour courir le monde et qui est morte de désespoir à la suite de cet abandon. Gagné par l'émotion, accablé de remords et de douleur, Parsifal tombe aux pieds de Kundry ; alors la charmeuse, avec une tendresse insinuante et presque maternelle, enlace doucement le cou du pauvre enfant : elle guérira par ses caresses son âme endolorie ; après avoir connu l'amertume des larmes, il goûtera les douceurs de la consolation ; l'amour à qui il doit le jour, l'amour qui triomphe de la mort et qui donne la science de la vie dissipera ses remords, changera ses peines en joie ; et Kundry se penchant sur Parsifal dépose sur ses lèvres un long baiser d'amour. — Mais brusquement le héros s'arrache à son étreinte avec un geste de terreur. Le baiser de Kundry lui a donné l'intuition subite et poignante du péché. Le voile de l'ignorance qui empêchait le regard du Simple de pénétrer le sens des scènes qui se déroulaient sous ses yeux à Monsalvat s'est déchiré d'un seul coup ; par une soudaine illumination de tout son être, il est devenu conscient de la tragédie universelle (*Welt-hellsichtig*). Il sent brûler dans son cœur le feu ardent du désir ; il souffre lui-même de la blessure qu'il a vu saigner au flanc d'Amfortas ; il comprend maintenant ce que lui demandait le Seigneur dans le temple de Monsalvat : « Sauve-moi, lui disait sa voix plaintive, délivre-moi des mains pécheresses qui me détiennent » (1). Il voit clairement l'immensité de la faute

(1) « *Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen !* » (*Gesh. Schr. X*, 359).

dont il s'est rendu coupable envers Amfortas, envers l'humanité souffrante, envers le Rédempteur lui-même, par sa folle inconscience. Il sait aussi, à présent, qui est Kundry ; il reconnaît en elle l'éternelle séductrice qui a attiré Amfortas dans ses filets, qui a failli le prendre, lui aussi, par les mêmes artifices au moyen desquels elle avait pris jadis le roi pécheur. Et il la repousse loin de lui avec une indicible horreur. En vain Kundry, changeant de tactique, essaye d'exciter sa commisération ; elle le supplie d'avoir pitié d'elle, de mettre un terme aux souffrances qu'elle endure depuis le jour où elle a raillé le Christ, de lui donner, en l'aimant, ce pardon suprême qu'elle attend depuis si longtemps. Parsifal sait que s'il oubliait, ne fût-ce qu'une heure, sa mission entre les bras de Kundry, ce serait la damnation éternelle pour lui comme pour elle ; il sait qu'à la source empoisonnée d'où découlent tous ses maux, jamais Kundry ne pourra puiser le breuvage qui guérira sa souffrance ; il sait que, victime de l'illusion universelle, elle croit voir son salut là où elle ne trouverait que sa perte définitive (1). Il la sauvera donc malgré elle, en lui résistant jusqu'au bout, en la poussant au désespoir, en excitant même, par son refus inflexible, l'aveugle fureur de la femme éperdue d'amour. Vainqueur du désir, Parsifal n'a rien à craindre de Klingsor qui accourt aux cris de Kundry et veut le frapper de sa lance. L'arme sainte s'arrête au-dessus de la tête du héros qui la saisit et trace avec la pointe le signe de la croix. Aussitôt la splendeur mensongère du palais de Klingsor s'évanouit, ses jardins enchantés se transforment en une affreuse solitude, les Filles-Fleurs jonchent la terre semblables à des fleurs fanées. L'illusion qui pare de ses

(1) « *Oh Weltenwahns Umnachten : in höchsten Heiles heiszer Sucht nach der Verdammnisz Quell zu schmachten !* » (*Ges. Schr. X*, 361).

trompeuses séductions le « royaume du jour » s'est dissipée, et la réalité que dissimulent les mirages décevants du désir se révèle soudain dans sa muette et morne désolation.

Parsifal est désormais en possession de la suprême sagesse ; il a vu dans le désir la source du péché et de la souffrance, il a résisté aux séductions de l'éternelle tentatrice ; l'intuition lui a révélé le sens de l'univers ; il ne saurait s'élever plus haut qu'il ne l'a fait lorsque d'un signe il a anéanti le paradis maudit de Klingsor. Mais Wagner ne veut pas nous laisser sur l'impression d'une négation. Parsifal n'est pas seulement le destructeur d'un univers maudit, il est surtout le fondateur d'un ordre de choses nouveau ; il ne renonce pas seulement au désir, il ne meurt pas seulement au monde, mais il est le prophète d'une vie nouvelle, splendide et glorieuse. De là ce merveilleux troisième acte de *Parsifal* où Wagner nous décrit en quelque sorte l'ascension de son héros vers la lumière, et nous fait assister, par la magie de son art, à l'aurore du jour nouveau qu'il voit luire, dans les lointains d'un avenir inconnu, pour l'humanité régénérée. Dans *Tristan* déjà il avait exprimé le pressentiment de l'au delà, la paisible et triomphante certitude que la mort du désir n'est que le prélude d'une existence supérieure. Au dénouement de ce sombre drame tout brûlant de passion douloureuse et tragique, Iseut entre dans la mort non pas en révoltée ou en vaincue mais avec la joie mystique de l'illuminée qui s'unit à son Dieu ; à force de souffrir, elle a fini par renoncer d'une manière absolue à tout désir impur, et cette « conversion de la volonté » fait de sa mort une apothéose ; pendant son pèlerinage sur terre, elle s'est enfoncée toujours plus avant dans les ténèbres de la douleur, et voici qu'au terme de sa route surgit tout à coup devant elle la vision radieuse d'une vie divine au sein de l'amour. Il y a

déjà dans les harmonies du *Chant d'extase* d'Iseut la même sérénité lumineuse, pure et consolante qui fait le charme souverain du troisième acte de *Parsifal*. Mais cette vision de paix et de bonheur qui, dans *Tristan*, brille, pour un instant seulement, au dénouement du drame le plus profondément douloureux et angoissant qu'ait écrit Wagner, se précise dans *Parsifal*, et se déroule en une série de tableaux d'une incomparable beauté : le retour de Parsifal à Monsalvat, le baptême et le sacre du héros, l'Enchantement du Vendredi saint, le cortège funèbre de Titurel, enfin la guérison d'Amfortas. D'action dramatique, il n'y en a pour ainsi dire plus dans cette conclusion. L'événement décisif du drame, l'*acte* proprement dit de Parsifal, cette intuition soudaine qui l'a rendu conscient de la loi dernière du monde, s'est produit au moment où le héros a repoussé Kundry et brisé la puissance de Klingsor : à cet instant Parsifal a atteint la sagesse suprême, la sainteté ; il ne peut plus grandir désormais. Écarté pendant quelque temps de Monsalvat par la malédiction de Kundry (1), condamné à errer à travers le monde pour expier la faute qu'il a commise inconsciemment, assailli par l'adversité, en proie aux remords, Parsifal arrive au terme de ses épreuves non par un nouvel effort de sa volonté ou de sa raison mais par un effet de la grâce, parce que l'heure du triomphe a sonné pour lui. Et tout s'incline aussitôt devant l'élu de Dieu : Gurnemanz le salue comme son maître ; Kundry repentie reçoit de lui le baptême et le baiser de paix ; la nature elle-même lui fait fête, car

(1) Lorsque Parsifal à la fin du 2e acte repousse l'amour de Kundry et lui demande de le conduire vers Amfortas, elle s'indigne de ce que le héros veuille sauver le roi-pécheur et lui refuse à elle de la sauver en l'aimant : c'est pourquoi elle maudit les chemins qui l'éloigneront d'elle : « *Pfad und Wege, die mir dich entführen, so verwünsch ich sie dir : Irre ! Irre, — mir so vertraut — dich weih, ich ihm zum Geleit' !* » (*Ges. Schr. X*, 363).

le Vendredi saint, jour de deuil et de repentir pour l'homme, est un jour d'allégresse pour le brin d'herbe et pour la fleur des champs, qui, rafraîchis par les pleurs du pécheur repentant, relèvent joyeusement la tête, et sourient tendrement, dans leur humble soumission, à l'homme régénéré, purifié par la divine pitié du Rédempteur. — Enfin Parsifal, accompagné de Gurnemanz et de Kundry, rentre dans le sanctuaire où jadis il avait contemplé sans les comprendre les saints mystères du Graal. Conscient à présent de sa sublime mission, il touche avec la pointe de la Lance reconquise sur Klingsor la blessure d'Amfortas. « Sois guéri, s'écrie-t-il, pardonné et racheté, car c'est moi maintenant qui remplis ton office ! Bénie soit ta souffrance qui investit le Simple hésitant et timide de cette suprême puissance que confèrent la Pitié et la pure Sagesse. » (1) La promesse divine s'est réalisée. Parsifal a renouvelé en quelque sorte le miracle des miracles, la rédemption de l'humanité par Jésus-Christ. Il a effacé du cœur du roi pécheur les souillures du désir, il lui a rendu la paix de l'âme. Et en même temps il a apporté la « Rédemption au Rédempteur » : en reprenant à Klingsor la Lance sacrée, en revêtant à la place d'Amfortas la charge de prêtre du Graal, il a soustrait les saintes reliques au contact de mains indignes, il a rétabli dans sa pureté primitive le culte du divin Sauveur. Par le péché, par le désir impur, par la volonté égoïste, l'élément divin de l'humanité se trouvait souillé, profané ; en s'élevant jusqu'à la pitié consciente, en faisant siennes toutes les douleurs humaines, en expiant tous les péchés, Parsifal a rendu sa splendeur originelle à cet élément divin ; il a replacé sur son trône de gloire le Dieu déchu et souffrant

(1) *Ges. Schr.* *X*, 375.

qui pleure au fond de l'Homme pécheur. Entre ses mains, la sainte Coupe rayonne, inondant de ses lueurs de pourpre les fidèles prosternés, et tandis qu'Amfortas et Gurnemanz s'agenouillent devant le nouveau roi de Graal, tandis que Kundry s'affaisse, inanimée, dans une douce extase, comme meurt le désir quand il a trouvé l'objet vers qui il tend, — on entend monter vers le ciel comme un harmonieux murmure les mystiques accents de ce cantique d'actions de grâce :

« *Höchsten Heiles Wunder :*
Erlösung dem Erlöser ! »

Parsifal était le couronnement de l'existence de Wagner. Il avait donné, dans ce chef-d'œuvre, l'expression définitive de ses plus hautes conceptions religieuses et morales. Et, de même que son œuvre artistique, la tâche matérielle qu'il s'était donnée, la création d'un théâtre modèle, était accomplie : grâce au succès des représentations payantes de *Parsifal*, le maître voyait en effet non seulement les dépenses engagées largement couvertes, mais encore les représentations ultérieures assurées. C'était un succès complet, une victoire décisive. Six mois après ce triomphe, la mort le prit, le 13 février 1883, à Venise où il était allé se remettre des fatigues de la saison de Bayreuth. Il mourut ainsi en pleine apothéose, en pleine possession de son génie, sans avoir connu les tristesses du déclin inévitable. Toute l'Europe artistique s'associa à ses funérailles et accompagna sa dépouille mortelle jusqu'à sa dernière demeure, à Bayreuth, dans le jardin de sa villa de Wahnfried. Là il repose dans le tombeau qu'il s'était fait préparer d'avance, sous un gros bloc de marbre gris veiné de blanc, lisse, terminé par une moulure très simple, sans emblème, sans ornement, — sans inscription même.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Après avoir cherché à décrire aussi objectivement que possible quelle a été l'œuvre de Richard Wagner comme poète dramatique et comme penseur, nous voudrions essayer, comme conclusion de notre travail, de tirer de la somme de nos observations particulières un jugement d'ensemble sur la valeur de cette œuvre. Nous ne nous dissimulons pas tout ce qu'un jugement sur un artiste mort il y a quinze ans seulement et qui, de son vivant, a suscité des admirations et des haines également intransigeantes a forcément d'incertain et de provisoire. Nous tâcherons, du moins, de procéder, dans cette partie aussi de notre étude, aussi objectivement que possible. Nous prendrons d'abord comme un fait la divergence de jugements qui existe incontestablement à propos de Wagner; et nous chercherons à décrire ce fait aussi exactement que possible, à donner un aperçu sommaire des principales opinions qui ont cours sur Wagner, à exposer dans ses grandes lignes ce qu'on pourrait appeler la « légende » (1) de

(1) Pour éviter toute confusion, je préviens le lecteur que le mot *légende* est employé ici dans une acception légèrement différente de son sens ordinaire. Quand je parle de la « légende » favorable ou hostile à Wagner je n'oppose nullement la *légende* à la *vérité* ou à l'*histoire*, mais je désigne par ce mot l'image mentale de Wagner (exacte ou non, peu importe) qui flotte dans l'imagination de telle ou telle fraction du public. *Tout* ouvrage sur Wagner est donc nécessairement une contribution à la « légende » de Wagner.

Wagner; après quoi nous essayerons de démêler ce que les diverses légendes en cours peuvent présenter de vérité « objective » ou, ce qui revient au même, de chances de durée.

La légende de Wagner présente deux variantes principales nettement distinctes, dont l'une a été propagée par les amis du maître de Bayreuth et l'autre par ses adversaires. Aujourd'hui encore, bien que l'intransigeance des opinions sur Wagner ait beaucoup diminué, il est en général facile de discerner du premier coup d'œil à laquelle de ces deux légendes se rattache un critique. Pour cette même raison aussi, il est assez aisé de résumer d'une manière schématique en quelque sorte les principales données de l'une et l'autre légende.

Commençons par nous occuper de la légende favorable à Wagner telle qu'elle s'est constituée, avec des variantes individuelles plus ou moins importantes mais sur des données générales à peu près invariables, dans les écrits de ses admirateurs, dans des ouvrages comme ceux de Chamberlain ou Glasenapp en Allemagne, de MM. Schuré, Jullien, Ernst, Kufferath, Hébert et bien d'autres en France. Les éléments principaux de cette légende nous paraissent présentés avec beaucoup de force et un rare bonheur d'expression dans la célèbre brochure de Nietzsche, *R. Wagner à Bayreuth* (1876), l'une des œuvres les plus importantes de toute la littérature wagnérienne et celle à coup sûr où se trouve le plus beau et le plus puissant portrait d'ensemble du maître (1). Elle nous sera d'un grand secours pour fixer et formuler les données générales de notre légende.

(1) Wagner télégraphiait à Nietzsche au reçu de son livre : « *Ihr Buch ist ungeheuer! — Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her?* » — Dans sa récente biographie de Wagner (1896), M. Chamberlain insiste aussi sur l'importance exceptionnelle de la brochure de Nietzsche (p. 14. s.).

Si l'on considère tout d'abord en Wagner les caractères tout à fait généraux qui constituent sa personnalité, on peut, d'après la légende créée par les admirateurs du maître de Bayreuth, distinguer en lui deux tendances dominantes que nous appellerons l' « instinct de puissance » et l' « instinct religieux », et qui atteignent chez lui un développement très remarquable.

Wagner apparaît tout d'abord comme une sorte de force naturelle, tout instinctive et élémentaire, d'une extraordinaire énergie et d'une merveilleuse activité : doué d'une indomptable vitalité, il a le tempérament robuste et combatif d'un créateur, d'un dominateur. Avec une incroyable intensité de volonté, il s'est efforcé, durant toute sa vie et malgré les circonstances les plus défavorables, de manifester au dehors sa puissance par des œuvres grandioses et aussi d'imposer ces œuvres au respect et à l'admiration des hommes. On le comparerait volontiers à un torrent dont la masse imposante s'écoule avec une irrésistible impétuosité, tantôt majestueuse et souveraine quand rien ne contrarie son cours, tantôt violente et formidable, avec des remous terribles et de sourds grondements quand elle rencontre des obstacles qu'il lui faut tourner ou abattre. Et ce torrent produit une impression de puissance d'autant plus grande qu'il roule ses eaux dans un lit relativement étroit. D'autres génies de même envergure que Wagner n'ont pas, comme lui, concentré toutes leurs énergies vers un but unique. L'existence d'un Gœthe, par exemple, avec sa curiosité universelle qu'il a promenée à travers presque tous les domaines du savoir humain, présente assurément un spectacle aussi grandiose que celle de Wagner, mais aussi fort dissemblable : on peut la comparer à un large fleuve qui s'étale majestueusement en une nappe immense, qui fertilise sur son passage une vaste étendue de plaine, mais

laisse aussi, chemin faisant, une partie de ses eaux s'écouler dans le sable. Wagner, plus ménager de ses forces, les ramasse en un faisceau unique pour les employer toutes à une seule fin. Rien de plus frappant que la grandiose unité de son existence : il a consacré tout ce qu'il y avait en lui de forces vives à créer un petit nombre de drames musicaux et à les faire vivre sur la scène conformément à ses intentions. Et c'est pourquoi aussi, dans l'accomplissement de cette tâche nettement limitée, il donne l'impression d'une force écrasante, fatale, presque inquiétante comme celle d'un torrent qui se précipite avec un irrésistible élan à travers une vallée resserrée. Et cet instinct de puissance qui le poussait à affronter sans cesse de nouvelles luttes pour réaliser ses conceptions, pour faire triompher ses idées, Wagner l'a également incarné dans une série de personnages de son théâtre. Dans Tannhäuser avide de goûter toutes les voluptés humaines, surtout dans Siegfried, le libre enfant de la nature, heureux de vivre, de jouir de sa force, inaccessible à la crainte, indifférent à la mort, enfin dans le simple Parsifal qui est poussé lui aussi par un irrésistible instinct vers la vie héroïque et devient la terreur des monstres malfaisants et des hommes méchants, Wagner nous a représenté des forces naturelles presque inconscientes, se développant spontanément sous l'action d'une nécessité immanente et semblable à celle dont il sentait en lui l'obscure et formidable poussée.

A côté de cet instinct de puissance, nous trouvons chez Wagner une autre tendance toute différente, presque opposée même à première vue au moins, et qu'on peut désigner sous le nom d'instinct « religieux ». Nous avons vu cet instinct se manifester chez lui à toutes les époques de sa vie, sous la forme d'une aspiration constante vers

un idéal lointain de pureté, de lumière, d'amour, vers un au delà conçu tantôt comme réalisable sur la terre, le plus souvent comme supraterrestre. Cet au delà nous est représenté dans le *Vaisseau fantôme* et *Tannhäuser* comme le « royaume de Dieu », dans l'*Anneau du Nibelung* et dans les écrits révolutionnaires de la période de 1848 à 1851 comme le « règne de l'amour » et la « société de l'avenir », dans *Tristan* et dans les lettres écrites vers 1854 comme le « royaume de la nuit », le « nirwâna », dans *Lohengrin* et *Parsifal* comme le « royaume du Graal » et dans les œuvres philosophiques de la dernière période comme « l'avènement de la régénération humaine. » En Câkya-Mouni et surtout en Jésus-Christ Wagner adore les représentants humains les plus parfaits, les plus « divins » de cet idéal de pureté vers lequel il tend ; en même temps il s'efforce aussi de l'incarner dans certains personnages de ses drames, par exemple dans Senta et dans Elisabeth, dans Brünnhilde et dans Iseut, dans Lohengrin et dans Parsifal ; Elisabeth qui intercède auprès de Dieu pour le pécheur repentant peut être aisément comparée à la Vierge Marie ; de même Parsifal est, comme nous l'avons vu, une sorte de Jésus-Christ chevaleresque.

Toute la vie intérieure de Wagner est l'histoire de ses efforts pour accorder l'un avec l'autre ces deux instincts primordiaux, l'instinct de puissance et l'instinct religieux. Or la tâche n'était pas aisée. Wagner avait foi dans son instinct de puissance ; il inclinait donc à croire que la réalité naturelle est, de par son essence même, bonne ou du moins susceptible de le devenir, que l'homme doit arriver au bonheur, à la « rédemption » non pas en réduisant au silence son instinct naturel mais en s'abandonnant résolument à lui, en l'exaltant même au plus haut

point. Mais son instinct religieux, d'autre part, le portait à condamner sans rémission le monde réel qui, lorsqu'il le comparaît avec l'idéal de pureté qui flottait devant son imagination, lui apparaissait comme foncièrement mauvais. Et pour cette raison aussi l'effort vers le pouvoir effectif au sein de la société moderne, l'aspiration à la grandeur, au succès, au bonheur mondain devenait nécessairement à ses yeux un péché et une souffrance. Tannhäuser est coupable et malheureux tant qu'il aspire à l'amour de Vénus, Wotan expie par d'indicibles douleurs son rêve de toute puissance et d'éternité, Tristan et Iseut sont en proie aux pires tourments tant qu'ils aspirent au bonheur par l'amour dans le « royaume du jour », Amfortas est torturé par une blessure inguérissable pour avoir succombé à la jouissance des sens. Ainsi l'instinct de puissance qui est légitime chez Siegfried ou Parsifal est coupable chez Wotan ; ainsi l'amour qui est une force rédemptrice chez Senta et Elisabeth est un poison destructeur chez Amfortas et Kundry (1). Nous avons vu comment, aux diverses périodes de son existence, Wagner a résolu cette espèce d'antinomie morale : oscillant pendant longtemps entre le point de vue optimiste et le point de vue pessimiste, dominé tantôt par l'instinct de puissance et tantôt par l'instinct religieux, il aboutit finalement à concilier harmonieusement ces deux instincts antagonistes dans

(1) Chez Siegfried et Brünnhilde de même que chez Tristan et Iseut l'amour apparaît *à la fois* comme une puissance bienfaisante et comme une puissance malfaisante. — Chez Siegfried l'amour pour Brünnhilde est à la fois naturel et légitime ; l'amour pour Gutrune est naturel mais coupable, et il entraîne par suite des catastrophes. — Chez Brünnhilde l'amour se manifeste à la fois comme un sentiment de sublime désintéressement et aussi d'égoïsme redoutable et malfaisant (Brünnhilde devient une furie altérée de sang quand elle a été trompée par Siegfried). — Chez Tristan et Iseut l'amour est à la fois un principe de destruction dont le symbole est le philtre de mort et un principe libérateur puisqu'il abolit chez les deux amants le vouloir-vivre égoïste.

sa théorie de la régénération. Il tient le monde actuel pour mauvais mais croit que l'humanité a connu à l'origine et connaîtra dans l'avenir une ère d'innocence et de bonheur; il tient le vouloir-vivre égoïste, le Désir sous toutes ses formes comme coupable, mais il admet que l'énergie vitale en s'exaltant finit par cesser d'être égoïste, et il reconnaît dans le renoncement et dans la pitié non pas des négations, mais des formes supérieures de l'instinct de puissance et de l'amour. Il ne voit donc pas en définitive d'opposition entre la volonté de puissance et l'aspiration vers l'idéal, entre l'homme « naturel » et l'homme « religieux » (1); mais il croit que c'est précisément par le complet épanouissement de ses instincts naturels que l'homme s'élève à cet idéal de pureté où le pousse son instinct religieux. C'est en cela que consiste, pour lui, la Rédemption.

Si, après avoir analysé les traits essentiels du caractère de Wagner, nous cherchons maintenant à comprendre la nature de son génie artistique, un fait apparaît tout d'abord. Wagner que la critique a si longtemps représenté comme un musicien « savant », n'est en réalité rien moins qu'un aristocrate, qu'un mandarin de l'art : loin de s'adresser à une élite intellectuelle, à une classe spéciale de dilettantes et de connaisseurs, il prétend avoir écrit ses œuvres pour la masse même du « peuple » (2), pour la foule des simples qui, dépourvus de culture artistique spéciale, sont tout uniment doués des facultés de percep-

(1) Wagner désigne parfois ces deux éléments par les expressions *das ewig Natürliche* et *das Reinmenschliche*.

(2) Il est à peine besoin de remarquer que par « peuple » Wagner n'entend pas le prolétaire moderne qui est le plus souvent, par suite des conditions de vie qui lui sont faites, un *dégénéré* et non pas du tout un *homme normal*. Le « peuple » tel que Wagner le rêve comme public de ses drames n'existera que le jour où, grâce à une meilleure organisation sociale, la masse des travailleurs ne sera plus soumise à une exploitation dégradante et abrutissante. Le « spectateur idéal » n'est possible, en d'autres termes, qu'au sein d'une humanité *régénérée*.

tion habituelles et naturelles de l'homme normal. A l'état normal nous entrons en communication avec le monde extérieur simultanément par nos différents sens, en particulier par la vue et l'ouïe, et aussi par notre intelligence, par notre pensée consciente ; nous *voyons*, nous *écoutons*, nous *pensons* tout à la fois, et notre connaissance d'un objet ou d'un événement résulte de la somme de ces diverses impressions qui se complètent naturellement les unes par les autres. Or, le propre de l'art wagnérien, c'est précisément qu'il agit sur l'homme tout entier. Sans doute le littérateur trouvera dans un drame de Wagner une pièce bien construite et intéressante ; le philosophe y découvrira des pensées profondes, une théorie originale de l'univers ; le musicien y entendra une admirable symphonie ; le peintre y verra une succession de tableaux pittoresques. Mais tous ces spécialistes dont l'esprit s'est en quelque sorte déformé par suite du développement anormal qu'a pris chez eux telle ou telle faculté particulière seront précisément tentés de méconnaître ce qui fait la valeur et l'originalité de ces œuvres ; ils les jugeront à leur point de vue étroit et exclusif de spécialistes, comme des pièces de théâtre ordinaires, comme des allégories philosophiques ou comme des poèmes symphoniques, et ils n'en percevront pas l'unité organique, l'harmonieuse beauté. L'homme du peuple dont les instincts naturels sont normalement développés est mieux préparé à comprendre Wagner que l'amateur de théâtre, l' « intellectuel », ou le musicien.

Composant pour le peuple, Wagner compose aussi comme le peuple. L'œuvre d'art qui naît spontanément au sein de la foule, c'est le mythe qui, jadis, entre les mains des artistes grecs, prit de lui-même la forme du drame. Or nous avons vu, en Wagner aussi, un créateur de mythes

dramatiques ; comme les grands tragiques de la Grèce antique, il s'est emparé des légendes nées parmi les hommes de sa race ou adoptées d'ancienne date par eux ; il en a retrouvé le sens primitif obscurci par une longue tradition, il les a présentées dans leur vérité éternellement humaine, dégagées de tout alliage conventionnel, à la foule de ses contemporains. Et ce qui l'a mis à même d'accomplir heureusement cette tâche, c'est qu'il n'était pas, comme presque tous les artistes modernes, un spécialiste possédant à un degré exceptionnel tel ou tel talent particulier, mais un génie à peu près universel dont on a peine à définir la faculté maîtresse. Nietzsche propose de reconnaître en lui un *acteur* d'un génie prodigieux qui, désespérant de se satisfaire par les moyens ordinaires, aurait appelé à son aide tous les arts et les aurait tous mis en œuvre pour organiser, grâce à leur concours une représentation scénique exceptionnelle où il aurait pu révéler pleinement ses intentions et son génie au public. Mais Nietzsche ajoute qu'on pourrait tout aussi bien voir en Wagner un *musicien* génial qui, dans un effort désespéré pour communiquer sa pensée aussi aux profanes de la musique, aurait fini par franchir les limites de son art particulier et fait irruption dans le domaine des autres arts. Somme toute le génie de Wagner est trop étendu, trop complet pour que nous puissions le faire rentrer dans les cadres de nos classifications habituelles. « Le génie dramaturgique, écrivait Nietzsche, arrivé à son entier développement, à sa pleine maturité, est un tout achevé, sans imperfection, sans lacune ; il est l'artiste vraiment libre qui ne peut pas faire autrement que de penser simultanément dans toutes les branches particulières de l'art ; il est le médiateur qui réconcilie les deux mondes en apparence opposés de la poésie et de la musique ; il restaure

l'unité, l'intégralité de notre faculté artistique, unité qui ne peut être devinée par l'intelligence ni déduite par le raisonnement, mais veut être montrée par des actes. » (1) L'œuvre de Wagner, le drame musical, n'est donc pas seulement une œuvre d'art entre beaucoup d'autres : elle a une portée tout à fait exceptionnelle, incomparablement supérieure à celle des ouvrages de tous les spécialistes qui exhibent leurs talents devant le public moderne. Le drame musical c'est l'œuvre d'art complète, supérieure, qui seule peut satisfaire pleinement les aspirations esthétiques de l'humanité. Bien plus : le drame musical outre sa haute valeur artistique a une importance sociale de premier ordre. Tout se tient, en effet, dans l'histoire de la civilisation, et il n'est pas possible de réformer sérieusement et sincèrement l'art du théâtre sans provoquer en même temps des innovations capitales en matière de morale, d'éducation, de politique. La collaboration fraternelle de tous les arts à une même œuvre, le concours enthousiaste et désintéressé d'une armée d'artistes et d'un public immense de spectacteurs à une même entreprise est une pure impossibilité sans un puissant élan d'amour, de fraternité, de foi religieuse. La régénération artistique de la société moderne ne peut marcher que parallèlement à sa régénération morale et religieuse. Et c'est pourquoi la réalisation de la pensée de Bayreuth est une victoire non seulement pour l'art mais pour la civilisation européenne. Nous ne pouvons pas encore apprécier, actuellement, toute son importance. Ses effets commencent seulement à se manifester dans notre vie artistique et morale (2). Ce

(1) Nietzsche, *Werke*, I, 540 s.

(2) Les progrès de l'influence exercée par Wagner sur l'art contemporain sont résumés d'une manière sommaire dans un intéressant article publié par M. Welti dans *Cosmopolis*, juin 1896, p. 886 ss.

sera la tâche des générations futures de continuer l'œuvre, si génialement commencée par Richard Wagner, dans l'esprit de son fondateur, et de la mener à bonne fin. Si elle se montrent à la hauteur de cette mission, si la grande œuvre de la régénération universelle suit son cours, les représentations de Bayreuth auront été l'aurore rayonnante et glorieuse d'une ère nouvelle pour l'humanité.

Passons maintenant à l'examen de la « légende » créée et mise en circulation par les ennemis de Wagner de toute nuance et de toute catégorie. Nous trouvons cette légende sous sa forme la plus radicale et la plus paradoxale mais aussi la plus caractéristique dans les pamphlets fameux que Nietzsche, devenu hostile à Wagner, écrivit contre son ancien ami dans la dernière année de sa vie consciente, le *Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, ou encore dans le curieux volume de M. Nordau, *Dégénérescence* (1).

Les ennemis de Wagner contestent tout d'abord qu'il soit, comme le veulent ses fidèles, une sorte de force naturelle d'une puissance incomparable. Le maître de Bayreuth ne serait, à les en croire, qu'un dégénéré atteint de la folie des grandeurs et qui ne donne l'illusion de la

(1) Le témoignage de Nietzsche nous paraît tout particulièrement important parce qu'il est un exemple à peu près unique d'un wagnérien passionné et dont personne ne peut contester la compétence, qui est devenu par la suite non moins passionnément antiwagnérien ; il se trouve ainsi avoir dit — et je crois avec une égale sincérité — tout le bien et tout le mal qu'on peut dire de Wagner. Sur les causes qui ont amené la brouille de Nietzsche et de Wagner, voir H. Lichtenberger, *la Philosophie de Nietzsche*, Paris, 1898, p. 68 ss. — Le jugement de M. Nordau qui critique Wagner en se plaçant au point de vue du positivisme scientifique et utilitaire me paraît être très « représentatif » en ce sens qu'il exprime sous une forme paradoxale et violente une opinion sur Wagner qui existe, à l'état plus ou moins atténué, chez un très grand nombre de personnes. — Nietzsche et Nordau n'ont d'ailleurs guère fait autre chose que de ramasser et de systématiser avec beaucoup de force et de verve les jugements mis depuis longtemps en circulation par des critiques hostiles à Wagner comme Hanslick ou Lindau en Allemagne, Fétis en Belgique, Scudo en France, etc. On trouvera un grand nombre de jugement typiques sur Wagner dans le volume de M. Servières, *R. Wagner jugé en France*.

force qu'à ceux qui se laissent abuser par ses mensonges. Analysant son œuvre poétique et théorique, M. Nordau y découvre une foule de symptômes morbides — mégalomanie, délire de la persécution, graphomanie, émotivité désordonnée allant jusqu'à l'érotomanie -- qui démontrent selon lui jusqu'à l'entière évidence que Wagner est un malade, un dégénéré. L'instinct religieux que tout le monde s'accorde à reconnaître chez l'auteur de *Parsifal* aurait, lui aussi, quelque chose de morbide au dire de M. Nordau : ce serait tout simplement ce mysticisme maladif qui chez nombre d'hystériques marche de pair avec l'érotisme et a son principe dans la faiblesse d'une volonté débilitée, devenue incapable de réprimer par l'attention le jeu capricieux et désordonné de l'association d'idées. De même le pessimisme wagnérien sous ses diverses formes ne serait qu'un symptôme pathologique. Les doctrines anarchistes de Wagner, ses vues pessimistes sur la société moderne, son mécontentement profond et dévorant de l'état de choses existant trahissent un état d'esprit commun au dégénéré, au criminel-né et au réformateur illuminé, au martyr du progrès humain ; mais tandis que le réformateur s'indigne contre des maux réels et forme pour y remédier des projets raisonnables, bien liés et logiques, le dégénéré se révolte ou contre les institutions essentielles de la société ou au contraire contre des faits sociaux sans importance aucune ; sa colère s'attaque à des futilités puériles ou se déchaîne en l'air : or, c'est là tout juste le cas de Wagner qui s'insurge avec la même fureur contre le règne de la Loi ou de l'Or et contre le règne de l'opéra ou du ballet, et qui au lieu de propositions précises conçues en vue de mettre fin à des abus bien déterminés, n'apporte qu'un projet ridiculement chimérique de régénération universelle. Sa conception pessimiste de l'amour

est aussi nettement malsaine. Plein d'une instinctive défiance à l'égard de la vie et de la nature — défiance qu'il partage avec presque tous les dégénérés — Wagner souscrit intellectuellement au nihilisme de Schopenhauer : il considère très logiquement l'amour en tant qu'incitation toujours active au maintien de l'espèce et à la continuation de la vie comme la source de tout mal, et regarde la résistance rigoureuse à cette incitation, la virginité, la stérilité, la négation de la volonté de perpétuer l'espèce comme la suprême sagesse. Ses instincts de fou érotomane chez qui l'amour est devenu une obsession perpétuelle et une hantise douloureuse l'attirent, d'autre part, irrésistiblement vers la femme. Il y a ainsi désaccord manifeste entre ses convictions philosophiques et ses penchants organiques ; et ses drames nous apparaissent comme autant de tentatives pour résoudre ou atténuer cette contradiction intime née d'un état maladif. L'amour y est présenté sous des aspects qui répugnent absolument à l'homme sain : il apparaît comme une sorte de folie furieuse, comme une sinistre fatalité que l'homme subit le plus souvent sans qu'il lui soit possible d'opposer aucune résistance et qui le conduit naturellement au péché et à la mort : Wagner s'attarde, en conséquence, à nous dépeindre les souffrances mêlées de volupté des créatures soumises au désir, ou au contraire les extases mystiques de personnages de tout point chimériques et contre nature tels que Parsifal ou Elisabeth chez qui l'amour le plus exalté va de pair avec l'absolue pureté, avec la renonciation complète à la passion sensuelle ou au désir féminin de séduction.

Nietzsche, tout en partant de prémisses très différentes, raisonne absolument comme M. Nordau. Lui aussi tient Wagner non pas pour un génie sain et puissant, mais pour un

dégénéré, et pour un dégénéré d'autant plus dangereux qu'il exerce sur les esprits contemporains une plus grande fascination. « Wagner est une névrose », dit-il dans son *Cas Wagner*. Il est le type achevé et grandiose du décadent moderne tel que le conçoit Nietzsche, c'est-à-dire du pessimiste, adepte de la religion de la souffrance humaine, compatissant aux humbles et aux simples, ami du « peuple », hostile à la philosophie et à la science, mystique avec des tendances catholiques, comédien dans l'âme, dépourvu de toute sincérité intellectuelle et morale, infiniment habile à jouer la passion, à simuler la grandeur, à se draper dans un idéalisme mensonger, mais en réalité vide et inconsistant. C'est une sorte de Cagliostro de grand style qui, grâce à sa prodigieuse adresse, attire les âmes de ses contemporains, les charme par ses artifices, les abuse en leur donnant l'illusion de la puissance, les entretient dans la croyance qu'il est un grand génie et un prophète inspiré, et finalement les convertit à ses doctrines pernicieuses et aggave ainsi dans de terribles proportions les ravages de la *décadence* moderne. Wagner est, pour le philosophe, un sujet d'études unique : il a exploré dans ses recoins les plus secrets le labyrinthe de l'âme moderne ; il est, à ce titre, un guide précieux pour le penseur qui veut connaître cette âme jusque dans ses profondeurs les plus cachées. Il est nécessaire d'avoir été wagnérien. Mais il faut aussi savoir s'affranchir de la domination de ce grand magicien ; c'est une question de vie ou de mort. « Le plus grand événement de ma vie a été une *guérison*, disait Nietzsche à l'époque où il reniait furieusement le dieu qu'il avait adoré ; Wagner n'a été qu'une de mes maladies » (1).

(1) Nietzsche, *Werke*, t. *VIII*, p. 2.

L'artiste, chez Wagner, ne trouve pas plus grâce que l'homme et le penseur aux yeux des antiwagnériens. La conception même que Wagner se fait du drame musical et de l'artiste « intégral » paraît radicalement fausse à M. Nordau. D'après lui, en effet, l'affirmation de Wagner que le développement naturel de chaque art le conduit nécessairement à renoncer à son indépendance et à tendre la main aux autres arts contredit nettement les lois de l'évolution. Le développement naturel va de l'unité à la diversité, de l'homogénéité primitive vers un état de différenciation toujours croissante. Cette loi de spécialisation progressive se vérifie dans les sciences naturelles et physiques comme dans l'histoire de l'art. C'est au début des société humaines, à l'âge primitif que l'on trouve l'œuvre d'art « intégrale » qui est à la fois danse, poésie, musique et même culte religieux. Peu à peu on voit l'art se séparer de la religion, les divers arts confondus à l'origine se différencier, des subdivisions toujours plus nombreuse se former dans chacune des branches de l'art. Le drame musical de Wagner apparaît, dès lors, comme une tentative réactionnaire, comme un effort nécessairement stérile pour remonter le courant général de l'évolution, comme un retour à la barbarie de l'art rudimentaire des époques primitives. Son œuvre d'art de l'avenir est, en réalité, l'œuvre d'art d'un passé lointain.

Reste donc à apprécier Wagner comme on juge n'importe quel artiste moderne et à voir si, tout en poursuivant une voie fausse, il ne posséderait pas, du moins, à un degré éminent telle ou telle faculté artistique spéciale. Or, à ce point de vue aussi, les antiwagnériens contestent le génie du maître. Ils lui dénient d'abord tout talent spécifiquement poétique, et, d'accord sur ce point avec un très grand nombre de littérateurs, l'accusent d'avoir parlé une

langue barbare en vers comme en prose, le traitent de simple dilettante en matière de poésie allemande. Ils n'admettent pas davantage que Wagner soit un grand dramaturge. Sa prédilection pour les sujets mythiques leur paraît être un instinct réactionnaire ; ils voient en lui « le dernier champignon vivant sur le fumier du romantisme » (1), un héritier appauvri des Tieck, des La Motte-Fouqué, des Frédéric Kind, un parasite inféconds qui, incapable de tirer de son propre fonds des œuvres originales, met au pillage le trésor des anciennes littératures et confectionne, non sans dextérité parfois mais toujours sans inspiration sincère, des pièces d'un archaïsme voulu et artificiel, dénuées d'ailleurs de toute vérité psychologique et de tout intérêt humain. Ils lui reconnaissent, à vrai dire, un sens merveilleux du pittoresque, un talent hors ligne de « peintre de fresques », une aptitude extraordinaire à incarner une action dans une suite de tableaux grandioses, et vont parfois jusqu'à voir en lui un peintre-né qui, s'il avait été un génie sain, aurait réalisé sur la toile, par la couleur, son rêve intérieur au lieu de se tourner vers le drame pour lequel il n'était pas doué (2). Par contre, ils contestent, en général, son génie musical (3). Pour Nietzsche, Wagner est essentielle-

(1) M. Nordau, *Dégénérescence*. I. 345.
(2) Voir plus haut, p. 24 et 77 ss.
(3) Les divergences sont très grandes, parmi les antiwagnériens, sur la valeur de Wagner comme musicien. Les intransigeants, dont le type est à peu près éteint aujourd'hui, lui dénient tout génie musical : Scudo, par exemple définit l'ouverture du *Vaisseau-fantôme* « le chaos peignant le chaos », celle de *Tristan* « une gageure contre le sens commun et les plus simples exigences de l'oreille » ; il écrit à propos du prélude de *Lohengrin* : « On dirait d'un organiste essayant un nouvel instrument et promenant au hasard ses doigts sur le clavier pour faire valoir l'éclat des différents jeux. C'est une expérience d'acoustique, mais ce n'est pas de la musique. » (*Rev. des Deux-Mondes*, 1er mars 1860). — La grande majorité des antiwagnériens est infiniment plus modérée et insiste sur l'*inégalité* de l'œuvre de Wagner où l'on trouve à côté de beautés de premier ordre des longueurs insupportables. Pour M. Nordau, Wagner est « incon-

ment un comédien, un cabotin que son amour frénétique de la représentation, de l'effet théâtral a poussé vers la musique. Absolument ignorant des lois essentielles de la musique pure, incapable d'atteindre au « style » musical proprement dit, il a rabaissé la musique au rang de servante du drame : il en a fait une sorte de rhétorique théâtrale, un moyen pour renforcer l'expression, pour souligner le geste, pour interpréter un tableau pittoresque. Il a su démêler avec une merveilleuse sagacité tout le parti qu'on peut tirer de la musique réduite à ses éléments purement sensibles, de la musique qui n'est plus que son, mouvement, coloris instrumental. Donc ne cherchez pas chez lui la belle mélodie, le développement suivi et logique d'une idée musicale. Sa musique, c'est un chaos, un « infini sans mélodie » (1) : si l'on se place pour la juger au point de vue purement musical, c'est tout simplement « une mauvaise musique, la plus mauvaise peut-être qui ait jamais été composée. Quand un musicien ne sait plus compter jusqu'à trois, il devient *dramatique*, il devient *wagnérien* » (2). En revanche il s'entend à merveille à faire rêver, à produire chez ses auditeurs des suggestions d'autant plus intenses qu'elles sont plus confuses : c'est un puissant hypnotiseur qui excelle dans l'art de mettre en branle les nerfs fatigués et malades, de stimuler les tempéra-

testablement un musicien éminemment doué » et a composé, surtout dans les premiers temps, « de très beaux morceaux dont bon nombre doivent être regardés comme des perles de littérature musicale ». (*Dégénérescence*, I, 350). D'autres critiques vont si loin dans leur admiration pour Wagner musicien, qu'on ne peut plus les ranger, en réalité, parmi les antiwagnériens. Ainsi, M. Ernest Newman, dans un volume qu'il va faire paraître cette année, se propose de montrer que Wagner est un penseur médiocre et un théoricien très contestable (il s'inscrit donc en faux contre la légende favorable à Wagner), mais que sa musique ne répond pas à ses théories et qu'on doit le considérer comme le plus grand des musiciens contemporains.

(1) *Werke*, t. *VIII*, p. 20.
(2) *Werke*, t. *VIII*, p. 27.

ments les plus épuisés, de galvaniser même les moribonds, comme aussi de subjuguer par l'émotion brutale les tempéraments les plus robustes. Il a perverti la musique, il l'a rendue maladive, il l'a réduite à n'être plus qu'un art sans sincérité, sans vérité, sans style, un art de cabotin, qui vise uniquement à produire, par tous les moyens, le plus violent effet possible sur les foules.

En résumé Wagner est, d'après la légende antiwagnérienne, non pas un génie primitif, spontané, d'une puissance élémentaire, d'une fécondité débordante, mais un décadent ultra-raffiné, un de ces tard venus qui, au soir des époques de haute culture, savent user avec un art merveilleux de toutes les ressources accumulées par les âges précédents et produisent des œuvres rares et curieuses, savantes et complexes, au coloris splendide et chatoyant comme celui d'un paysage d'automne ou d'un coucher de soleil, mais des œuvres plutôt extraordinaires que vraiment belles, des œuvres à qui manque la vraie noblesse, la perfection ingénue, triomphante et sûre d'elle-même. Le drame wagnérien représente, selon Nietzsche, le style « flamboyant » en musique ; il est l'expression artistique adéquate de notre époque de décadence (1). Les œuvres les plus réussies de Wagner, comme l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* dont Nietzsche analyse en détail la beauté spécifique, sont d'un art magnifique, surchargé, pesant, tout à la fois monumental, puissant et aussi savant, raffiné, d'un art qui, pour être pleinement compris, suppose vivants deux cents ans de musique, mais d'un art septentrional, germanique, à qui manque la lumineuse clarté, l'harmonieuse beauté des peuples du Sud. « C'est, dit-il, quelque chose d'alle-

(1) Nietzsche *Werke*, *III*, 76 ss. cf. H Lichtenberger, *Philos. de Nietzsche*, p. 73, Paris, F. Alcan.

mand au meilleur et au pire sens du mot, quelque chose de complexe, d'informe, d'inépuisable à la mode allemande ; c'est une certaine puissance proprement allemande, une plénitude débordante de l'âme qui n'a pas peur de se cacher sous les raffinements de la décadence — qui peut-être ne se sent vraiment à l'aise que là ; une image fidèle et authentique de l'âme allemande, à la fois jeune et vieillotte, à la fois plus que mûre et trop riche d'avenir. Ce genre de musique est l'expression la plus exacte de ce que je pense des Allemands : ils sont d'avant-hier et d'après-demain, — *ils n'ont pas encore d'aujourd'hui.* » (1)

Il est à peine besoin de dire quelle est celle des deux légendes que je viens d'exposer qui me paraît avoir le plus de valeur objective. Il saute aux yeux, en effet, que si, de mon étude en général purement descriptive, on veut tirer un jugement critique, ce jugement sera, sur la plupart des points essentiels, la confirmation de la légende favorable à Wagner. Mais tout en tenant Wagner pour un génie authentique, je suis très éloigné d'admettre, comme le font souvent les wagnériens, que la légende antiwagnérienne soit tout simplement le produit de l'ignorance et de la sottise alliées à la mauvaise foi et à l'envie impuissante. Que parmi les innombrables ennemis de Wagner un certain nombre aient été poussés par des mobiles assez peu relevés, c'est très vraisemblable à priori, mais médiocrement intéressant à rechercher dans le détail ; et j'estime qu'aujourd'hui surtout l'importance de pareils adversaires est absolument négligeable. La vraie cause de la légende antiwagnérienne doit être cherchée ailleurs, elle est, selon nous, dans l'état de division profonde de la société moderne où subsistent des divergences

(1) Nietzsche, *Werke*, *VII*, 204.

essentielles et irréductibles au sujet des principes fondamentaux de la vie sociale et de l'art. Wagner est le représentant de quelques-unes des tendances les plus importantes de l'esprit contemporain : quoi d'étonnant, dès lors, s'il est combattu par les ennemis de ces tendances avec un acharnement d'autant plus grand qu'il est, en raison même de son génie et de sa puissance de séduction, un adversaire plus dangereux. La plupart des attaques lancées aujourd'hui contre Wagner sont moins dirigées contre ce qu'il y a en lui d'*individuel*, contre la valeur intrinsèque de son œuvre de poète et de penseur, que contre certaines idées *générales* qu'il incarne : elles impliquent, chez leurs auteurs, des théories sociales, morales ou esthétiques qui sont la négation de celles de Wagner. Un positiviste comme Nordau, un individualiste comme Nietzsche *doivent* nécessairement, s'ils sont convaincus et militants, attaquer Wagner en vertu même de leurs convictions et quelle que soit, d'ailleurs, la valeur individuelle de Wagner considéré « en soi », abstraction faite des opinions générales dont il est le porte-parole. Examinons à ce point de vue la légende antiwagnérienne et voyons ce qu'elle signifie.

Wagner, nous dit-on d'abord, est un « décadent » ; et on prétend le démontrer par deux arguments principaux : le premier, c'est qu'il est un « comédien » atteint de folie des grandeurs et habile à exciter des émotions malsaines : le second, c'est qu'il est un « mystique ». Que valent ces arguments ?

Le premier grief me paraît avoir une importance médiocre bien qu'il soit très souvent allégué contre Wagner. Que veut-on dire quand on lui reproche d'être « comédien » ? Lui reproche-t-on d'avoir mis au premier plan de ses préoccupations non la vérité en soi mais l'effet dramatique à pro-

duire sur le public? Mais tout artiste est, à ce compte-là, un comédien. Quiconque essaye d'exprimer sous une forme artistique ses pensées ou ses impressions songe, *ipso facto*, consciemment ou inconsciemment à un public réel ou possible sur lequel l'œuvre projetée est destinée à faire impression ; on ne voit pas, d'ailleurs, pourquoi cette préoccupation à laquelle aucun artiste ne peut se soustraire devrait nécessairement l'empêcher d'être sincère. — Ou bien veut-on dire que Wagner ne s'est pas identifié avec les personnages de ses drames, qu'il n'a pas vibré à l'unisson de leurs joies et de leurs douleurs, que sa philosophie et sa religion ne sont que des attitudes de théâtre auxquelles il n'attachait pas d'importance particulière? Mais c'est faire là une hypothèse gratuite, impossible à vérifier et, qui plus est, très invraisemblable. Pour la rendre acceptable il faudrait montrer des divergences entre les manifestations publiques et les manifestations privées de la pensée de Wagner, entre ses drames, par exemple, et sa correspondance ; ou bien encore il faudrait prouver que la vie de Wagner est un démenti infligé à sa pensée. Or je doute absolument qu'une pareille démonstration puisse être faite et crois avoir, tout au contraire, fait voir dans cette étude la logique grandiose et en quelque sorte fatale du développement de Wagner depuis sa jeunesse accidentée jusqu'à sa triomphale vieillesse. — Dira-t-on que Wagner est peut-être sincère mais qu'il y a dans son art quelque chose d'excessif, de maladif, de pathologique ? C'est là encore une accusation qu'on entend formuler à tout instant contre l'art wagnérien, et je reconnais qu'elle a, au premier abord, quelque chose de spécieux. Il est certain, en effet, que Wagner était doué d'une extraordinaire impressionnabilité nerveuse et que cette sensibilité toujours exaltée, vibrante, tendue, se fait jour dans ses œuvres artistiques ; l'audition

des drames de Wagner ne va pas sans quelque fatigue pour l'auditeur, et je crois qu'il est difficile de sortir d'une représentation de *Tristan* ou de *Parsifal* par exemple sans ressentir, indépendamment de tout plaisir esthétique, un véritable ébranlement nerveux. Mais qui pourra décider si cette sensibilité de Wagner est *maladive*, et si l'ébranlement nerveux que ses œuvres d'art communiquent à beaucoup de gens est quelque chose de *malsain?* Comment fixer, sans tomber dans l'arbitraire le plus complet, le point précis où la passion devient « exagérée », où l'émotion devient « pathologique » ? Chacun décidera selon son tempérament individuel. Tous les génies vigoureux, féconds, exubérants ont été accusés par leurs contemporains d'outrer la passion. Saint-Evremond adresse ce reproche aux compositeurs italiens de son temps; il n'a été épargné ni à Gluck, ni à Beethoven, ni à Berlioz; il est donc parfaitement dans l'ordre qu'on l'ait fait aussi à Wagner. Mais au fond il ne signifie pas grand'chose. Je ne vois pas qui peut être en mesure de décider de quel côté il y a vraiment « décadence », si c'est du côté de Wagner ou bien du côté des « intellectuels » qui, par pauvreté de tempérament, critiquent son « exaltation ».

L'autre argument mis en avant par les adversaires de Wagner est infiniment plus sérieux. Wagner serait décadent, disent-ils, parce que mystique. Ici nous touchons à l'une des questions les plus délicates, les plus graves, les plus ardemment controversées de notre temps, à un des problèmes qui agitent le plus profondément et le plus douloureusement les consciences de nos contemporains : quelle est la valeur de l'instinct religieux qui, malgré les attaques dont il a été l'objet, subsiste toujours encore au sein du monde moderne, tantôt sous les vieilles formes traditionnelles, tantôt sous des formes nouvelles qui lui

donnent un aspect philosophique ou artistique. Est-ce que le christianisme et ses succédanés modernes, la religion de la pitié, le pessimisme, le culte de l'idéal sont, comme le veut Nietzsche, des signes de dégénérescence, des aberrations morbides qui menacent de compromettre irrémédiablement l'avenir de l'humanité? Est-ce que la foi spontanée et irraisonnée en une vérité supérieure à toute expérience, en un au delà, en un idéal inaccessible dans la vie présente est, comme le veulent les positivistes, un reste de superstition appelé à disparaître dans un avenir plus ou moins prochain, à mesure que grandiront les lumières de la raison et de la science? Ou bien au contraire cette aspiration vers un idéal supra-terrestre est-elle un instinct éternel, impérissable de l'humanité. Selon qu'on pariera pour l'une ou pour l'autre de ces hypothèses, il est clair qu'on portera sur Wagner des jugements fort différents. Wagner est, en effet, nettement « religieux » ; non seulement il a proclamé hautement à toutes les époques de sa vie, sa foi pathétique dans l'idéal, ses aspirations vers un but dépassant la vie présente, son mépris pour la réalité actuelle, pour la recherche utilitaire du bonheur matériel, mais il a très nettement reconnu que sa religion, malgré les différences qui la séparaient de toutes les religions positives, était cependant identique dans son essence au christianisme. Et si cette attitude lui concilie les âmes religieuses, si les chrétiens de toutes confessions, protestants et catholiques, le revendiquent en général comme un des leurs, il apparaît au contraire aux « irréligieux » de toutes nuances comme un esprit réactionnaire ou déséquilibré ; selon que leur tempérament sera plus ou moins combatif et que, par ailleurs, ils goûteront plus ou moins l'art wagnérien, ils excuseront le « mysticisme » de Wagner avec un indulgent sourire de supériorité — c'est

là une disposition que l'on rencontre fréquemment parmi les hommes de science ou les esprits « positifs » — ou bien ils s'indigneront de très bonne foi, comme Nietzsche et M. Nordau, et verront dans Wagner un malfaiteur ou un fou. L'antipathie que Wagner rencontre chez les « irréligieux » est la contre-partie naturelle et normale de celle qu'il ressentait lui-même pour ceux qu'il appelait les « singes gambadant sur l'arbre de la science ».

Le jugement qu'on portera sur Wagner et son œuvre dépend aussi dans une certaine mesure de la valeur sociale qu'on reconnaît à l'art. Pour bien des penseurs, en particulier pour tous les écrivains se rattachant au mouvement romantique, l'art est la forme la plus haute de l'activité humaine. Le plus profond des philosophes du romantisme, Fichte, voyait dans les lointains de l'avenir par delà l'âge de science où la raison et ses lois sont perçues avec une entière clarté, un âge de l'art où l'humanité, par l'exercice de la liberté parfaite qu'elle réalisera au terme de son évolution, revêtira de beauté la vérité et la science. Or, si l'on accorde à l'art une place éminente dans le développement de la civilisation, si l'on est disposé à reconnaître aux « intuitions » de l'artiste une valeur égale ou supérieure à celle des idées claires de l'homme de science, on sera tout naturellement porté à une plus grande admiration pour Wagner qui a proclamé toute sa vie son culte enthousiaste du beau, sa foi absolue dans la haute dignité de l'art, et qui a consacré son existence, avec le sérieux le plus pathétique, à sa tâche artistique qu'il ne considérait ni comme un gagne-pain, ni comme un vain amusement, mais comme une glorieuse mission civilisatrice. Mais le positivisme, de même qu'il a mis en doute la valeur de la foi, a contesté aussi la valeur de l'art. M. Nordau prévoit que, dans la vie des siècles futurs, l'art

et la poésie n'occuperont qu'une très petite place ; il remarque que le développement naturel de l'homme va de l'instinct à la connaissance, de l'émotion spontanée au jugement réfléchi ; l'intuition artistique est donc, à ses yeux, simplement une perception confuse, d'une valeur nettement inférieure à celle des idées rationnelles ; et il prédit que l'observation scientifique de la réalité triomphera toujours davantage de l'imagination, que l'homme cultivé se consacrera de plus en plus exclusivement à la science et qu'il laissera les arts et la poésie à la fraction la plus émotive de l'humanité, aux femmes, à la jeunesse, à l'enfance. Si l'on se place à ce point de vue pour apprécier Wagner, il est clair qu'en raison même de ses convictions il apparaîtra comme un arriéré qui accorde à l'art une importance qu'il n'a plus dans le monde moderne, qui par suite s'exagère démesurément la portée sociale de son œuvre et qui se livre à son métier d'*amuseur* avec un sérieux pédantesque et des allures de prophète parfaitement ridicules.

Il nous reste, maintenant, à passer en revue les objections que les anti-wagnériens ont faites à l'œuvre d'art de l'avenir, telle que Wagner l'a conçue.

Ecartons tout d'abord comme peu probante une critique souvent adressée au drame wagnérien et que M. Nordau, en particulier, a reprise dans son ouvrage. Le drame musical, dit-il, serait une forme d'art composite dont l'existence se justifie mal d'après les lois de l'évolution, en vertu desquelles chaque art est conduit par son développement naturel vers une spécialisation de plus en plus grande. « Le grand opéra, dit Schopenhauer, n'est pas, à proprement parler, un produit du sens artistique pur, mais plutôt de l'idée un peu barbare de l'accroissement de la jouissance esthétique par l'accumulation des moyens,

la simultanéité d'impressions tout à fait différentes, et le renforcement de l'effet par la multiplication de la masse et des forces agissantes; tandis qu'au contraire la musique, en sa qualité du plus puissant de tous les arts, suffit à elle seule à remplir complètement l'esprit qui est ouvert à elle; et même ses plus hautes productions, pour être comprises et goûtées comme il convient, réclament l'esprit tout entier, sans partage et sans distraction, afin qu'il se livre à elle et s'y plonge, pour saisir à fond leur langue si incroyablement intime. Au lieu de cela, on attaque l'esprit, pendant une musique d'opéra si hautement compliquée, en même temps par l'œil, au moyen de la pompe la plus bigarrée, des tableaux les plus fantastiques et des impressions de lumière et de couleurs les plus vives ; outre cela, l'affabulation de la pièce occupe encore l'esprit... Strictement donc, on pourrait nommer l'opéra une invention anti-musicale au profit d'esprits non musicaux, chez lesquels la musique doit être introduite en contrebande. » (1) — On voit du premier coup d'œil que cette critique, qui atteint directement l'opéra traditionnel regardé par Wagner comme une œuvre égoïste et anti-artistique, ne prouve rien contre le véritable drame musical. Dans le drame musical tel que le définit Wagner, il n'y a nullement superposition d'effets; l'auteur se garde bien d'exprimer la même chose à l'aide des divers modes d'expression qu'il met en œuvre; mais il fait en sorte qu'ils se complètent l'un par l'autre. Nous avons vu que les paroles et la musique ne sont pas deux traductions équivalentes du même fait, mais que le dramaturge dit par la poésie précisément ce qu'il ne pourrait exprimer musicalement

(1) Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena;* cité par Nordau, *Dégénérescence, I*, 310 s. Paris, F. Alcan.

et par la musique ce qu'il ne pourrait dire à l'aide des seules ressources de la poésie. Le drame musical n'est donc pas une œuvre *composite*, c'est un *organisme* vivant dont les parties sont dans la plus étroite dépendance les unes par rapport aux autres et dont on ne peut rien retrancher sans faire souffrir le corps tout entier. C'est d'ailleurs l'organisme artistique *le plus complexe* qu'il soit possible de concevoir, et, pour cette raison aussi, il nous apparaît comme le dernier terme de l'évolution des arts. La loi générale de l'évolution est en effet ce que Herbert Spencer appelle l'intégration : dans tous les ordres de faits, en astronomie comme en histoire naturelle, en biologie comme en linguistique, le progrès se fait par la naissance d'organismes de plus en plus complexes (1). Si vraiment, comme le veut Wagner, le drame musical est né, par intégration, de la symphonie, s'il n'est pas comme l'opéra ordinaire une musique de scène superposée à un drame et à une féerie, mais s'il est réellement un organisme, une sorte d'être vivant ayant son unité propre, il représente incontestablement un progrès artistique si l'on se place au point de vue de la théorie évolutionniste. Il est vrai que les antiwagnériens ont toujours la ressource de contester que les drames de Wagner soient réellement des organismes et diffèrent spécifiquement des autres opéras. Et comme il est singulièrement difficile d'établir d'une façon positive qu'un drame musical a ou n'a pas d'unité organique, il me paraît douteux, somme toute, qu'on puisse tirer des doctrines évolutionnistes un argument décisif pour ou contre l'œuvre de Wagner. Les « spécialistes » trouveront toujours de bonnes raisons pour

(1) Voir par exemple H. Spencer, *Premiers Principes*, chap. *XIV* et plus particulièrement § 114. Paris, F. Alcan.

critiquer l'œuvre d'art intégrale, et les wagnériens réclameront toujours le droit de récuser les critiques des spécialistes.

Wagner, d'autre part, a prétendu créer une œuvre « populaire », accessible non pas seulement à une élite de connaisseurs, à des intelligences supérieures, à des sensibilités raffinées par une longue culture, mais à l'homme normal, doué de facultés moyennes. On peut évidemment discuter pour savoir dans quelle mesure Wagner a réalisé ce programme, et jusqu'à quel point des œuvres comme *Tristan* et *Parsifal* sont et seront jamais intelligibles pour le peuple. Mais en tout état de cause, il est hors de doute qu'un spectacle complexe et varié comme le drame wagnérien est susceptible d'intéresser un public infiniment plus nombreux et plus mélangé que celui qui peut goûter une symphomie de César Franck ou de Saint-Saëns. On peut même affirmer, je crois, comme un fait positif qu'au point de vue purement musical, l'œuvre de Wagner est devenue aujourd'hui facile à comprendre : j'ai dans tous les cas l'impression très nette que dans les concerts classiques la musique de Wagner agit plus promptement et plus fortement que toute autre sur la grande masse du public. Je suis donc pleinement persuadé que Wagner est, comme il l'a voulu, dans une très large mesure « populaire ». Or par là il heurte les tendances « aristocratiques » d'une fraction peu nombreuse, il est vrai, mais importante cependant par sa qualité du public artistique moderne. Il y a — et il y a toujours eu — des raffinés qui estiment que le vrai beau doit forcément rester l'apanage d'une élite et qui, loin d'exiger de l'artiste qu'il se rende intelligible à la foule, lui demandent de ne travailler que pour se satisfaire lui-même ainsi qu'un petit cercle de connaisseurs, et lui défendent impérieusement de

sacrifier quoi que ce soit de ses idées aux nécessités pratiques d'un succès vraiment populaire. Or, dans ce public qui, jusqu'à présent, a toujours défendu avec chaleur la cause de Wagner, des doutes commencent à se faire entendre, çà et là, sur la valeur absolue du drame musical comme œuvre d'art. De même que, parmi les littérateurs, on agite à tout instant dans les journaux et les revues la question de savoir si le théâtre ne serait pas une forme d'art inférieure, de même on se demande, parmi les musiciens, si le drame musical ne serait pas une forme artistique moins élevée, moins noble que la symphonie. Déjà au temps de sa plus grande ferveur wagnérienne, Nietzsche notait que Wagner lui paraissait être une nature « moins pure » que Bach ou Beethoven ; plus tard il est allé infiniment plus loin dans cette voie et n'a plus vu dans le maître de Bayreuth qu'un charlatan de génie. L'opinion générale ne l'a certes pas suivi jusqu'au bout dans cette évolution ; mais la foi dans la supériorité absolue de l'œuvre d'art de l'avenir est ébranlée parmi les « aristocrates » de l'art. Je sais bien des admirateurs sincères de l'art wagnérien qui s'irritent des défaillances d'exécution inévitables qu'il est aisé de relever dans toutes les représentations des œuvres de Wagner sans en excepter celles de Bayreuth, qui, à Bayreuth même, fermeraient volontiers les yeux pour échapper à la vision matérielle parfois insuffisante qui s'impose d'une manière obsédante à leur vue et les empêche de suivre en toute liberté le rêve intérieur évoqué par le poème et par la musique (1),

(1) Wagner ne semble pas avoir désapprouvé ceux de ses auditeurs qui prenaient plaisir à écouter la musique de ses drames indépendamment des jeux de scène. Ses amis intimes racontent, en effet, que souvent il s'approchait d'eux pendant les représentations de Bayreuth, et leur couvrait les yeux de ses mains pour qu'ils s'abandonnassent tout entier à la pure musique sans y chercher un reflet de l'action.

— qui ressentent presque comme une souffrance la nécessité de partager leur attention entre l'orchestre, le décor extérieur, le chant et la pantomime des acteurs et qui, très logiquement, en viennent à se demander si toute représentation scénique n'implique pas forcément une sorte de déchéance et comme une profanation artistique. De là à mettre en doute la légitimité même du drame wagnérien comme forme d'art il n'y a qu'un pas. Encore une fois, ceux qui pensent et qui sentent ainsi ne sont probablement pas nombreux ; j'ajoute que Wagner s'est toujours montré assez hostile à cette tendance d'esprit et qu'il tenait ces délicats pour mauvais juges de ses œuvres. En fait cependant, leurs jugements n'en ont pas moins une influence peut-être considérable sur l'opinion, en sorte qu'il n'est pas permis, en tout cas, de tenir leur sentiment pour négligeable quand on étudie les diverses variantes de la légende wagnérienne et que l'on cherche à en apprécier la valeur.

La cause principale de l'hostilité d'un très grand nombre d'antiwagnériens au drame musical doit être cherchée simplement dans leur prédilection exclusive pour un autre idéal artistique. Ils se font les champions intransigeants de certains principes dans lesquels ils ont foi ; ils opposent au *credo* wagnérien un autre *credo*, et combattent Wagner uniquement parce que son œuvre est la négation de convictions qui leur sont chères. Il est très naturel, par exemple, que les amateurs convaincus de l'opéra italien aient fait à Wagner une guerre acharnée ; ces attaques sont la riposte inévitable aux attaques non moins vives que Wagner a dirigées — avec de meilleures raisons sans doute, mais avec une passion probablement quelque peu exclusive aussi — contre l'opéra italien. Assurément il y a dans cette attitude de l'intolérance : de part et d'autre cha-

cun devrait faire effort pour goûter ce qu'il peut y avoir de bon dans le drame wagnérien comme dans l'opéra italien moderne. Mais combien rares sont ceux qui ont l'esprit assez souple pour s'intéresser sans effort et avec une égale sincérité à des œuvres aussi radicalement différentes ! — On peut observer un antagonisme analogue entre les partisans de Wagner et les défenseurs de l'idéal « classique ». Si Nietzsche, par exemple, est devenu l'ennemi acharné de Wagner après avoir été son ami intime, c'est en grande partie assurément à cause de son amour pour l'art grec. Passionnément épris de tout ce qui est « belle forme », admirateur convaincu de l'hellénisme, de la Renaissance, de la civilisation française du XVIIe siècle, il a pris conscience, peu à peu, des divergences essentielles qui subsistent entre le drame de Wagner et le drame grec. Il a vu que par le choix des sujets (1), par le caractère symbolique qu'il leur a donné, par le développement qu'il accorde à l'action intérieure au détriment de l'action extérieure, Wagner est un génie foncièrement germanique et diffère profondément des « classiques » grecs, latins ou français, des maîtres de la « belle forme » précise, lumineuse, plastique. Mais Nietzsche aime le Midi « comme la grande école de santé spirituelle et physique, comme la radieuse patrie de la lumière où, sous une apothéose de soleil, l'homme vit fort et superbe et plein de foi en lui-même ». Aussi, en face de l'art wagnérien, savant, complexe et surchargé, il imagine un art aux lignes simples comme celles d'un

(1) Il ne sert à rien de prétendre que Wagner n'est pas un poète national allemand parce que la légende de Tannhäuser, celle de Lohengrin et de Parsifal ainsi que la légende de Tristan et Iseut ne sont pas d'origine allemande. Il est certain, en effet, qu'elles ne sont pas de source germanique, mais il est non moins certain qu'elles sont devenues populaires en Allemagne au moyen âge et que le mouvement romantique leur a donné en Allemagne une vie nouvelle. Les sujets traités par Wagner étaient donc tous, pour les Allemands, des sujets « nationaux ».

temple grec, un art plutôt passionné que rêveur un art qui reflète non les brumes du Nord mais la lumière éblouissante du Midi, « une musique supra-allemande dont les sonorités ne perdront pas leur éclat, ne pâliront pas, ne se flétriront pas, comme il arrive à toute musique allemande, devant le spectacle de la mer voluptueuse et bleue, sous les clartés du ciel méditerranéen ». *Carmen*, de Bizet, lui apparaît comme une ébauche de cet art idéal qu'il rêve plus limpide, plus gracieux, plus léger, plus noble de lignes que l'art allemand. Ce que Nietzsche demande, en somme, c'est l'avènement d'une forme d'art nouvelle, qui n'existe pas encore — car l'œuvre de Bizet n'est pour lui qu'un pressentiment de cet art nouveau — et qui soit l'expression adéquate du génie « latin » comme l'œuvre de Wagner est l'expression du génie allemand. Or, ce souhait formulé par Nietzsche est partagé par un très grand nombre d'artistes et de critiques, surtout en France comme de juste. L'hostilité marquée par Saint-Saëns, par exemple, à l'art wagnérien a pour point de départ la crainte de voir les compositeurs français se laisser entraîner trop loin dans l'imitation des procédés de Wagner. Parmi les critiques littéraires, de même, s'est dessiné, surtout ces derniers temps, un mouvement de réaction assez accentué contre l'art exotique, contre Tolstoï ou Ibsen, Hauptmann ou Sudermann (1). Et je ne serais pas éloigné, non plus, de croire, que ce sentiment d'opposition provoqué de divers côtés par l'invasion des littératures étrangères en France a été un facteur peut-être assez important du succès prodigieux remporté ces derniers temps par telle « pièce à panache » d'inspiration essen-

(1) Voir en particulier un important article de M. Lemaître dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 déc. 1894, p. 847 ss.

tiellement française. L'antagonisme artistique entre l'esprit « latin » et l'esprit « germanique » n'est pas mort, et de même que Wagner a longtemps été combattu en France comme en Allemagne au nom des principes de l'art classique, de même aussi les jugements qu'on portera sur lui seront, selon toute vraisemblance, influencés, pendant longtemps encore, par les partis pris subjectifs des critiques pour ou contre l'art germanique en général.

Il est donc difficile, pour l'instant, de formuler sur l'œuvre de Wagner un jugement définitif, et cela parce que ce jugement dépend, partiellement au moins, de la solution donnée à quelques-uns des grands problèmes qui divisent et sans doute diviseront longtemps encore l'humanité pensante. Selon la place qu'on accordera dans l'échelle des valeurs à la foi religieuse, à l'art, à la raison, à la science positive, on inclinera à voir dans le maître de Bayreuth un esprit réactionnaire ou un prophète inspiré, un décadent ou un réformateur. Selon qu'on penchera vers une conception aristocratique ou démocratique de l'art, on verra dans le drame musical une erreur artistique ou au contraire la plus haute forme possible de l'art. Selon qu'on accordera la préférence à l'idéal artistique « latin » ou à l'idéal germanique, on appréciera plus sévèrement ou plus favorablement le symbolisme philosophique du drame wagnérien, sa forme musicale complexe et savante, la prédominance qu'il accorde à l'élément émotionnel sur l'élément intellectuel, à la rêverie sur l'action proprement dite. — On peut donc prédire, sans crainte d'être démenti par l'événement que le jugement de la critique — surtout de la critique « impressionniste » — sur Wagner sera, pendant longtemps encore, soumis à des fluctuations plus ou moins importantes. Vivement contesté il y a peu d'années encore, Wagner triomphe aujourd'hui presque partout ; en France

surtout il est le musicien « à la mode », et le pèlerinage à Bayreuth est devenu une sorte d'obligation mondaine pour ceux qui se piquent d'être « dans le mouvement » ; mais il n'est pas bien sûr que cette faveur lui soit acquise d'une façon absolument définitive : certains symptômes feraient plutôt croire qu'on peut s'attendre, dans un avenir peut-être prochain, à une réaction plus ou moins accentuée contre Wagner et surtout contre l'œuvre de Bayreuth (1). — D'une manière générale cependant l'amplitude de ces fluctuations tend à diminuer. Et si l'on discute toujours sur la valeur *absolue* de l'œuvre de Wagner, l'accord tend manifestement à se faire, sur son importance *historique*, parmi les philologues ou littérateurs, qui étudient scientifiquement l'évolution de la civilisation et de l'art moderne (2). C'est là un fait très significatif, à mon sens, et qui a, pour qui cherche à se former un jugement « objectif » sur Wagner, une bien autre portée que les variations plus ou moins arbitraires de l'opinion instinctive du public et que les caprices de la mode. Or cette importance historique de Wagner apparaît, de plus en plus distinctement, comme tout à fait exceptionnelle. Dès aujourd'hui on peut, je crois, affirmer sans crainte d'erreur, qu'il occupe l'une des premières places — la première même, probablement — dans l'histoire de l'art allemand contemporain, et sans doute aussi de l'art européen. Quel que soit en effet le jugement

(1) Voir p. ex. la brochure de Weingärtner sur les représentations de Bayreuth et ses jugements si rigoureux sur Mme Cosima Wagner et sur Siegfried Wagner, les appréciations généralement sévères de la presse sur les représentations de 1897, le jugement de Tolstoï dans la *Revue de Paris* (1er mai 1898), celui de M. A. de Bertha dans *Cosmopolis* (juin 1897), etc. En rapprochant ces divers documents — dont aucun n'a par lui-même une valeur très grande — on en vient à se demander s'il ne se formerait pas en ce moment un parti (plus ou moins important) de gens qui estiment qu'on est allé trop loin, surtout en France, dans la déification de Wagner et dans la superstition de Bayreuth, et qui cherchent à réagir contre ce qu'ils croient être un « engouement ».

(2) Citons p. ex. les noms de W. Golther, de M. Koch, de Fr. Muncker, etc.

de l'avenir, quelle que soit la direction vers laquelle s'orientera l'humanité future, il restera toujours à Wagner la gloire d'avoir su donner une expression achevée et d'une merveilleuse puissance à quelques-unes des grandes idées, des grands sentiments qui ont agité les hommes de notre temps. Un historien récent de la civilisation allemande, M. Kuno Francke, regarde le « panthéisme collectiviste » comme l'idéal moral vers lequel tend l'Allemagne depuis la fin du XVIIIe siècle, et estime que l'œuvre de Wagner est « la proclamation la plus pathétique de l'idéal artistique de l'avenir, de ce panthéisme collectiviste » (1). Génie éminemment religieux, il nous apparaît comme l'héritier de cette foi romantique en même temps chrétienne et panthéistique, comme le successeur d'un Fichte, d'un Schleiermacher, d'un Novalis, comme un croyant qui voit dans l'instinct religieux la plus sublime faculté de l'homme et dans le christianisme la plus noble manifestation de cet instinct religieux. Moraliste puissant et pénétrant, il se montre le disciple de Schopenhauer, l'émule de Tolstoï, l'un des représentants les plus hautement inspirés de cette religion de la souffrance humaine qui est l'une des croyances les plus universellement acceptées à l'heure présente. Démocrate convaincu, il préfère le « peuple » aux aristocrates de l'esprit, il appelle de ses vœux un art « communiste », il voit dans l'abolition des privilèges égoïstes des classes dirigeantes, dans le relèvement matériel, moral et religieux des classes inférieures l'idéal vers lequel doit tendre la société contemporaine. Poète national, il a mené à bonne fin l'œuvre entreprise par les romantiques, œuvre qui, dans le domaine du drame en particulier, n'avait abouti, avant lui, à aucun résultat décisif : il a fait revivre

(1) K. Francke, *Social forces in german literature*, New-York 1897, p. 548.

le passé germanique, il a donné aux vieilles légendes mortes une âme moderne et une vie nouvelle. Musicien-poète, il a trouvé une formule originale pour cette synthèse de la parole et de la musique qu'avant lui de nombreuses générations de musiciens ont cherchée et vers laquelle tendaient aussi, par une autre voie, de grands poètes comme Schiller et surtout Gœthe. Homme d'action et d'entreprise, il a créé un institut d'art unique au monde et dont l'influence s'étend peu à peu sur la plupart des instituts similaires. Artiste convaincu, enfin, il a cru à la sainteté de l'art et il a voulu que l'artiste se considérât comme le prêtre de l'idéal. A ces titres divers il nous apparaît — quelles que soit d'ailleurs les réserves qu'on puisse faire sur la valeur absolue de son œuvre — comme une force sociale de tout premier ordre. Richard Wagner est, depuis Gœthe, le plus grand événement de l'art allemand.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES

Adam, 43.
Albrecht, 124 s.
Alexandre, 313.
Apel, 26.
Apollon, 188, 430.
Aristote, 218.
Artus, 118.
Auber, 45, 47, 59.
Bach (Séb.), 28, 385, 408, 493.
Bakounine, 164 ss, 184 s.
Baumgartner (W.) 172.
Bechstein, 102.
Beethoven (L. van), 28, 32 s., 35, 36, 42, 55, 60 s., 113, 212 ss., 217, 246 s., 385, 408, 436, 486, 493.
— IXe symphonie, 4, 42, 60, 136, 164, 213 s.
Bellaigne (C.), 79.
Bellini, 41, 67.
Berlioz, 58, 486.
Bertha (A. de), 498.
Biterolf, 101.
Bizet, 496.
Bloete, 121.
Börne (L.) 39, s.
Bouddha. V. Çâkya-Mouni.
Brahma, 313.
Brandes (G.), 76, 182.
Brentano (Cl.), 75.
Brinn'Gaubast (L. P. de), 271, 348.
Büchner, 419.
Bülow (H. de), 174, 367.
Bulwer, 44, 50 s., 73.
Burnouf, 442
Byron, 92.
Çâkya-Mouni, 313, 432, 443, 469.
Chamberlain (H. St.), 16, 44, 74, 113, 141, 146, 150, 168, 181 s., 203, 235, 247, 310, 330 ss., 357 s., 362, 373, 380, 382, 388, 405, 410, 444, 466.
Charlemagne, 253 s., 256.
Conrad de Würzbourg, 121, 124.
Corneille, 6.
Creutzburg (N.), 344.
Darwin, 419.
Decharme, 122.
Deinhardstein, 347.
Dinger (H), 113 s., 146 s., 149, 154, 164 s., 184, 203, 388.
Donizetti, 46, 58.
Dorn, 34.
Dotzauer, 66.
Dumanoir, 56.
Du Mersan, 56.
Eichhorn (K. F.), 75.
Elisabeth de Hongrie, 107.
Ernst (A.), 92, 106, 203, 271, 274 s., 295, 362, 466.
Eschyle, 204 s.
Esquirol, 404.
Ettmüller, 174.
Euryanthe (légende d') 124.
Fétis, 123, 475.
Feuerbach (L.), 11, 111 s., 115, 182-185, 188, 199, 301, 310.
Fichte, 387, 488, 499.
Fischer (W.), 17, 67, 173.
Fitzball, 70.
Foucher (Paul), 57.
Fouqué (baron de la Motte), 75, 79, 480.
Franck (César), 492.
Franck, 131.
Francke (K.) 499.
Frédéric Ier (empereur), 147, 249, 255-258.
Frédéric II (empereur), 95.
Freischütz, 28 s., 30 ss., 77 s., 79 s., 91.
Freson, 203.
Freytag (G.), 24.
Fürstenau, 66.
Geyer (L.), 20 s., 23, 24 s., 28, 30.
Gibelins, 254.
Gjellerup, 260.
Glasenapp, 17, 34, 44, 135, 139, 154, 164, 165, 177, 466.
Gléizès, 404, 410.
Gluck, 48, 136 s, 234 s., 486.
Gobineau (comte), 398, 409 s.
Godefroid de Bouillon, 121, 124.
Golther (W.), 69, 97, 102, 108, 121, 125, 260, 329, 344, 440, 498.
Görres (J.), 125, 250, 440.
Gotfrid de Strasbourg, 329, 333.

Gœthe, 5 s., 9 s., 79, 81 s., 123, 130, 139 s., 176, 219, 347, 385, 408, 431, 467, 500.
— Faust, 63, 79, 106, 275.
Göttling (K. W.), 250, 256, 441.
Gozzi, 36, 73.
Graal (légende du) 75, 251 ss., 256 ss., 440 s., 445.
Grimm (J. et W.), 102.
Guelfes, 254.
Gutzkow, 40.
Habeneck, 60.
Hagen (Von der), 121, 250, 267.
Halévy, 46, 47, 59, 94.
Hanslick 177, 475.
Härtel, 323, 375.
Hauff, 69.
Hauptmann (G.), 496.
Haydn (J.), 212.
Hébert (M.), 113, 155, 339, 466.
Heckel, 17, 373, 442.
Heine (F.), 67, 173.
Heine (H.), 39, 56, 58, 69, 70-72, 76, 79, 87, 104 s., 124.
Helias, 122.
Henri l'Oiseleur, 147.
Hermann (F.-R.), 75
Hermann de Thuringe, 101, 107.
Herodias, 447 ss.
Herwegh, 17, 174, 183, 185, 309.
Hiller, 140.
Hoffmann, 33, 36, 75, 102, 104 s., 107 s., 347.
Hollandais volant (légende du), 69, 88 s.
Hugo (V.), 56.
Ibsen, 9, 496.
Immermann, 75, 79, 124 s.
Jésus-Christ, 155 s., 255, 401 ss., 405, 424-432, 434, 437 s., 469.
Joly (A.), 56.
Joseph d'Arimathie, 445.
Juif-Errant, 88, 447.
Jullien (A.), 86, 466.
Kanne, 250.
Kant, 310.
Keller (G.), 173.
Kind (F.), 480.
Koch (M.), 498.
Kögel (F.), 330.
Kufferath (M.), 121, 348, 466.
Kurtz, 329.
Lachmann (K.), 259 s.
Lamennais, 184.
Laube, 40.
Laussot (Mme), 173.
Legien, 32.
Lemaître (J.), 496.
Lenbach, 310.
Lessing, 385.
Lewald, 58.
Lindau (P.), 475.
Lipinski, 66, 136.
Liszt, 17, 47, 92, 119, 167 s., 171 ss., 198-201, 248, 262-265, 268, 307, 319, 322, 372, 430.
Löffler, 447.
Lohengrin (légende de), 75, 118, 125, 440, 495.
Lortzing, 347 s.
Louis II, roi de Bavière, 115, 364, 367, 377-380, 413, 444.
Lucas, 102.
Luther, 431.
Lüttichau, 63, 67, 142 s., 152, 155, 161.
Manfred, 93, 95.
Marryat, 69 s.
Marschner, 124 s.
Meinck, 260.
Mendelssohn, 143.
Mendès (C.), 289.
Metternich, 39.
Meyerbeer, 45 s., 47 s., 55 ss., 58, 143, 220.
Meysenbug (Mlle M. de), 17.
Morlachi, 29.
Mozart, 2, 21, 28, 30, 35, 55, 140, 212.
Müller (E.-W.), 75.
Müller (G.), 33.
Muncker (F.), 102, 498.
Napoléon, 20.
Newman (E.), 481.
Nibelungen (légende des), 75, 124, 251 ss., 259 s., 441.
Nibelungenlied, 124 s, 259.
Nietzsche, 24, 179 s., 300, 302, 408, 430 s., 466, 473 ss., 477 s., 480-484, 487 s., 493, 495 s.
Nordau, 24, 475 ss., 479 s., 484, 488 ss.
Noufflard, 203.
Novalis, 75, 499.
Oberländer, 152.
Odyssée, 26, 88 s.
Ofterdingen, 101 s.
Oesterlein; 16.
Osterwald (W.), 75.
Pâris, 97 s.
Paris (G.), 97 ss., 121, 329, 332 s.
Parsifal (légende de), 75, 124, 440 s., 495.
Pedro, empereur (Don), 323.
Petit de Julleville, 440.
Pillet, 57, 63, 72.
Planer (Wilhelmine), 39, 55.
Pleyel, 34.
Präger, 17.
Proudhon 184.
Puvis de Chavannes, 83,
Pythagore, 405.
Racine, 6, 219.
Raupach, 75.
Reger, 347.
Reiffenberg, 121.
Reinmar, 101.
Reisziger, 67, 140.
Reusz (E.), 44.
Ritter (K.).
Ritter (Mme), 173.
Robber, 55.
Röckel, 17, 149 s., 152, 161 s., 164, 166, 171, 173, 184, 247, 266, 285, 288, 315, 430.
Rolland (R.), 8.
Ronsard 56.
Rossini, 45.
Rubini, 60.
Ruge, 184.
Sachs (Hans), 347.
Saint-Evremont, 486.
Saint-Saëns, 290, 492, 496.

Santen-Kolff (J. van), 373.
Saxe (roi de), 154, 167.
Schemann, 310.
Schiller, 5, 6, 219, 500
Schleiermacher, 99.
Schlesinger, 57 s., 63.
Schlosser, 178.
Schopenhauer, 11, 111 s., 115, 299 ss., 309, 309-321, 326 ss., 332 336 ss., 341, 358, 388 392, 471 ss., 424, 429, 435, 489 s., 499.
Schröder-Devrient (Wilhelmine), 41, 96.
Schumann, 58, 75.
Schuré, 203, 466.
Scudo, 475, 480.
Sémélé, 122.
Semper, 66, 378 s.
Servières, 475.
Shakespeare, 27, 33, 42, 62, 73, 216, 219, 246 s., 385, 436.
Siegfried (légende de), 75.
Simrock, 329.
Smidt (H.), 69.
Söderhjelm, 97.
Sophocle, 204 s., 436.
Spencer (H), 491.
Spohr, 135.
Spontini, 47 s., 136 s.
Stade (F.), 86.
Strausz, 184.
Sudermann, 496.
Sulzer (J.) 172.
Tannhäuser (légende de), 75, 93, 98 - 102, 104, 495.
Tannhäuser (minnesinger), 97 s.
Thomas, 333.
Tichatschek, 67, 137.
Tieck, 75, ss., 100, 347, 480.
Tolstoï, 11, 496, 498 s.
Tristan (légende de), 75, 124, 324 s., 329, 332 s., 495.
Uhland, 100.
Uhlig (Th.), 17, 173 s., 183, 248, 263. 265, 269, 306, 373.
Urbain, 98 s.
Vénus, 67, 97 s., 104 s.
Vischer (F.), 82.
Voltaire, 6.
Wachtler (F.), 75.
Wagenseil, 347.
Wagner (Adolphe), 22, 25 s., 28.
Wagner (Albert), 25.
Wagner (Clara), 24.
Wagner (Cosima) 367, 498.
Wagner (Frédéric), 20, 24.
Wagner (Gottlob), 20.
Wagner (Johanna), 25.
Wagner (Louise), 24, 31.
Wagner (Richard).

I. — Biographie

Education, 19 - 37 ; premières expériences, 38-43, 53 ; Wagner à Paris, 54-64 ; à Dresde, 65-68; Wagner révolutionnaire, 135-168 ; Wagner en exil, 169-175 ; l'évolution pessimiste, 302-321 ; retour de Wagner en Allemagne, 365-367 ; l'œuvre de Bayreuth, 368-387 ; mort de Wagner, 464.

II. — Drames musicaux

1. Fées, 36 s., 42, 73.
2. Défense d'aimer, 42, 56, 73.
3. Rienzi, 44-53, 63, 65 ss., 72 s., 91 s., 93, 96, 138, 143, 171.
4. Vaisseau - fantôme, 57, 63, 65, 67 s., 69-92, 93 s., 103 ss., 111, 115, 122, 124, 138, 140, 143, 171, 242, 316, 327, 372, 378, 469 s.
5. Tannhäuser, 67 s., 74, 79 s., 90, 93-117, 118 s., 129, 137 ss., 171, 181, 195 s., 250. 299, 305, 316, 327, 347. 364, 366, 374, 376. 378, 428, 468 ss.
6. Lohengrin, 36, 74, 111, 113 ss., 117, 118-134, 147, 160, 171, 174, 181, 195 s., 303, 305, 308, 316, 348, 372 s., 374, 440, 454, 469.
7. Anneau du Nibelung, 78, 83, 90, 114, 116 s., 133 s., 173 s., 178, 181, 183 s., 191, 197, 202 s., 227, 248, 249-301, 309, 316 ss., 322-325, 327, 345, 360, 363, 365, 367, 373-379, 382, 433, 438, 444 s., 446, 451, 453 ss., 468 ss.
8. Tristan, 5 ss., 14, 82, 90 s., 173 s., 322, 346, 348 s., 360, 363, 365 ss., 376, 378, 442, 444, 461 s., 469, 486, 492.
9. Maîtres - chanteurs, 83, 174, 347-364, 365, 367, 379, 444, 482 s.
10. Parsifal, 83, 90, 114, 134, 174, 258, 321, 346, 349, 364, 365, 367, 381, 428, 438-464, 468 ss., 486, 492.

III. — Esquisses

1. Fiancée, 36.
2. L'heureuse famille d'ours, 43.
3. Manfred, 52, 93-96, 101, 250.
4. Jésus de Nazareth, 155-161, 178, 183 s., 196, 411, 429, 441 s., 447, 449.
5. Frédéric Barberousse, 52, 155, 178, 249, 258, 441.
6. Wieland le Forgeron, 178.
7. Achille, 28, 178,
8. Les Vainqueurs, 442 s., 474.

IV. — ŒUVRES DIVERSES

1. Premières œuvres musicales, 34 s., 35, 56.
2. Symphonies, 35, 40.
3. Ouverture de Christophe Colomb, 57.
4. Ouverture de Faust, 63.
5. Lieder, 56.
6. Arrangement d'Iphigénie, 136 s.

V. — ŒUVRES THÉORIQUES

1. Article sur l'Opéra, 40 s.
2. Critiques musicales à Paris, 58.
3. Sur la musique allemande, 61.
4. Sur l'Ouverture, 62.
5. Mémoire sur la réforme de l'Opéra de Dresde, 152.
6. Discours au *Vaterlandsverein*, 147, 152 ss.
7. Articles des *Volksblätter*, 162 ss.
8. Les Wibelungen, 250-259.
9. Art et Révolution, 175, 184, 188 s.
10. L'œuvre d'art de l'avenir, 175, 183 s., 201, 208.
11. Art et climat, 175.
12. Les Juifs dans la musique, 175, 399, 405.
13. Opéra et drame, 52 s., 175 s., 202 s., 220, 237, 246, 263.
14. Une communication à mes amis, 46, 73, 83, 110, 116, 164, 175, 248, 348, 376.
15. Lettre à Fr. Villot, 47, 202, 233, 235, 243.
16. L'état et la religion, 366, 412.
17. L'art allemand et la politique allemande, 366, 386.
18. Beethoven, 366.
19. Qu'est-ce qui est « allemand », 386.
20. Moderne, 399.
21. Art et Religion, 321, 366, 412, 440.
22. Connais-toi toi-même, 399.
23. Héroïsme et christianisme, 399, 435.

VI. — ŒUVRES LITTÉRAIRES

1. Pèlerinage chez Beethoven, 32, 54, 58, 61 s., 113.
2. La fin d'un musicien étranger à Paris, 54 s., 58.
3. A l'armée allemande devant Paris, 408.
4. Une capitulation, 408.

Wagner (Rosalie), 24, 31.
Wagner (Siegfried), 498.
Walther de la Vogelweide, 101, 350.
Weber (Carl Maria von), 29-32. 36, 67 s., 75, 76 ss.
Weber (Ernst von), 421.
Weimar (Grande duchesse de), 171, 172.
Weingärtner, 498.
Weinlig, 35.
Weitling, 184.
Welti, 348, 474.
Wesendonck, 173, 443.
Wille, 174, 377 s.
Wille (Mme Eliza), 17, 441.
Winckelmann, 385.
Wirth (M.), 344.
Wolfram, 167.
Wolfram d'Eschenbach 101 s., 118, 120, 440, 447.
Wolzogen (E. de), 17, 443 s.
Wurm (Chr.), 75.
Zarnack, 75.
Zenker, 268.
Zeus, 122, 188.
Zolling, 17.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION 1
Bibliographie. 16

CHAPITRE I. — Enfance et jeunesse de Wagner. . 19
I. Education de Wagner. 19
II. Premières expériences. 38
III. Rienzi 44
IV. Wagner à Paris 54

CHAPITRE II. — Wagner a Dresde. 65
I. Projets de réforme. 65
II. Le Vaisseau-fantôme 69
III. Tannhäuser. 93
IV. Lohengrin 116
V. Wagner révolutionnaire. 134

CHAPITRE III. — Wagner en exil 169
I. Premières années d'exil 169
II. Idées philosophiques de Wagner (1848-1854). Wagner sous l'influence de Feuerbach. 181
III. Idées de Wagner sur l'art . . . 202
IV. L'Anneau du Nibelung. 249
V. L'évolution pessimiste. 302
VI. Tristan et Iseut 322
VII. Les Maîtres Chanteurs. 347

Pages.

CHAPITRE IV. — Retour de Wagner en Allemagne. L'œuvre de Bayreuth. 364
I. Réalisation scénique des drames de Wagner. 364
II. La Doctrine de la Régénération. 388
III. Parsifal 439

CHAPITRE V. — Conclusion. 465

Index alphabétique des noms propres 501

14-7-8. — Tours, imp. E. Arrault et Cie.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22990 0649

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 20 2012		

Brigham Young University